
وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
علم التناص والتلاص
عز الدين المناصرة

عِلمُ التناصِّ والتلاصّْ

(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)

عزالدين المناصرة

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• علمُ التناصِّ والتلاصِّ:
(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)
• عزالدين المناصرة
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2011م
424ص. 5ر13 × 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: أحمد حسن
ممدوح المتولى
• رقم الإيداع: ١٤٧٩١ / ٢٠١١
• الترقيم الدولي: 1-711-704-977-978
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: 16 شارع أمين
سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 27947891 (داخلي: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

199

تعنى بنشر النقد التطبيقي والنظري وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

علمُ التناصّ، والتلاص
(نحو منهج عنكبوتى تفاعلى)

المحتوى

الإهــداء

إلى: روح أستاذتي في كاتيدرا الأدب - جامعة صوفيا، الناقدة البلغارية، البروفسور: روزاليا ليكوفا، التي علّمتني مناهج البحث الحداثي، والتي أشرفت على أطروحتي للدكتوراه: (المؤثر المشترك: المقاومة الشعرية العالمية - دراسة مقارنة)، التي نوقشت مناقشة داخلية في جامعة صوفيا في ربيع ١٩٨١ - ثمّ نوقشت مناقشة علنية، أمام مجلس أكاديمية العلوم البلغارية، بتاريخ ١٩٨١/١١/١٨، بحضور وسائل الإعلام العربية والدولية في صوفيا.

- إليها، أهدي هذا الكتاب، اعترافًا بفضلها.

عزالدين المناصرة

المنفى، ٢٠١٠

الفصل الأول
علم التناصّ، والتلاصّ
(وداعًا أيها الأدب المقارن)

مقدّمة:

أدّى **(مبدأ التهجين)** فى ظل العولمة إلى ظهور نظرة جديدة فى النقد، بعد بروز أجناس ثقافية وأدبية، مما جعل (الاختلاط والتهجين)، مبدأً، يحمل مشروعيته بشكل طبيعى. وعلى سبيل المثال، لا الحصر: وقف النقاد العرب محتارين أمام مسألتين:

أولاً: (الأدب الفرانكوفونى)، وهو أدبٌ كتبه عربٌ اندمجوا فى ثقافة المجتمع الفرنسى، يحمل أحيانًا روحًا شرقية، وعربية، لكنه مكتوبُ باللغة الفرنسية، اعتبره الفرنسيون (أدبًا عربيًا)، واعتبره العرب (أدبًا فرنسيًا)، وقال رأى ثالث، بأنه (أدبٌ هجين). وقد كانت الفرانكوفونية نفسها، تتألفُ من درجات أربع، أولها، ينطلق من ضرورة معرفة اللغة الأجنبية، معرفة علمية خالصة، ورابعها، يعبّر عن (عشق فرنسا)، لغة، وثقافة، وما بين الدرجة الأولى، والدرجة الرابعة، هناك درجتان مختلطتان[١].

ثانيًا (قصيدة النثر): ظهر (الشعر المنثور) عام ١٩٠٥ (تقريبًا)، عندما أصدر أمين الريحاني، كتابه (هتاف الأودية)، معلنًا، أنَّ نموذجه في ذلك، هو الشاعر الأميركي (والت ويتمان). وازدهر (الشعر المنثور في الثلاثينيات والأربعينيات من النصف الأول من القرن العشرين في (لبنان، ومصر)، ولم يعترف به النقاد المكرِّسون، بأنه (شعر!). ثم ظهرت **(قصيدة النثر)**، في لبنان، منذ منتصف الخمسينيات على أيدي روَّادها: اثنان فلسطينيان، (جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ)، واثنان لبنانيان، هما (أنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا)، واثنان سوريّان، هما: (محمد الماغوط، وأدونيس)، الذين تمركزوا حول (مجلة شعر اللبنانية) في مواجهة شعراء (مجلة الآداب) اللبنانية أيضًا، وهم الشعراء الروَّاد من أقطار عربية عديدة، منها: (العراق، مصر، سوريا، لبنان، فلسطين، السودان)، الذين روَّجوا المسمَّى (الشعر الحر) التفعيلي. وأثيرت في الستينيات (الشبهة السياسية)، حول مجلتي: (شعر، وحوار)، بارتباط الأولى بالخارجية الأميركية، وارتباط الثانية، بالمخابرات المركزية الأميركية، هذه (الشبهة)، أدّت إلى إغلاق المجلتين، وتقهقر (قصيدة النثر) في السبعينيات والثمانينيات، لكنَّ (صعود العولمة)، أدَّى إلى إعادة الاعتبار لقصيدة النثر منذ مطلع التسعينيات إلى درجة المبالغة، يوازيها ضجيجٌ إعلامي لا مثيل له، فعمَّت الفوضى غير الخلاَّقة. هنا، ترددت آراء نقدية متناقضة، بل أصبح (التناقض)، حول قصيدة النثر هو، هو الصفة المرتبطة بهذا السجال: (١- شعر. ٢- نثر خالص. ٣- نوع أدبي مستقل)(٢).

ثالثًا: (التناصُّ، والتلاص): لقد أسَّس (الشكلانيون الروس)، لمصطلح **(الأدبية = ليتراتورنوست)**، منذ (جاكوبسون، ١٩٢١)، فأصبح هذا المصطلح عالميًا، خصوصًا منذ ازدهار البنيوية الفرنسية في الستينيات، حيث تمَّ إبرازه وشرحه، خصوصًا عند (البلغاريين المتفرنسين): تودوروف، وكريستيفا، وكانا قد تخرَّجا في (جامعة صوفيا)، قبل رحيلهما إلى فرنسا في الستنيات. وبدأ تعبير **(أدبية الأدب)**، ينتشر بسرعة في العالم كله، منذ الستينيات. وساهمت البنيوية، والسيمائية، وغيرهما في توسيع شروحات التعبير في التطبيقات النقدية. ثم بدأت عملية التفريع. وكان **(الأدب المقارن)**، وهو علم تقليدي، منذ (فيلمان، ١٨٢٨م) الفرنسي، مؤسس الأدب المقارن، قد ولد ملتبسًا في اسمه، ومجالاته، وحدوده، وشروطه. ثم تطوّر لاحقًا بتفاعله مع المناهج الأميركية، والألمانية، والسلافية، لكنه ظل يدور حول فكرة (التأثير والتأثر)، وفكرة (التفاعل المتبادل). وهنا، أي في الستينيات، دخلت كريستيفا على الخط، انطلاقًا من **(علم النص)**، لتصوغ مصطلح **(التناص)**، أو التداخل النصّي. ومعنى ذلك، أنَّ النصّ الجديد، لا يولد من فراغ، وبالتالي، يصبح (التأسيس) نسبيًا، لأنَّ النص، يمتص بأشكال متعددة، فسيفساء من نصوص سابقة له، تترسَّبُ بطرق متنوعة في وعي النص الجديد. وهي ترى أن (التناصيَّة)، عملية إنتاجية ذات فاعلية، وليست عملية سلبية، كما هو شائع عن مصطلح (التأثير والتأثر). وقد تمَّت ترجمة مصطلح (التناص) من الفرنسية إلى العربية، حسب علمي، عام ١٩٨٢- وفي عام ١٩٨٩، قمتُ بنحت مصطلح **(التلاص)** على وزن

التناص، ليدلل على مفهوم (السرقات الأدبية) عند العرب، وليقوم بدور التكامل مع مفهوم التناص، وهو مفهوم مختلف[٣].

- أمام هذه الإشكالات: **(الأدب الفرانكوفونى، قصيدة النثر، التناصْ والتلاص)**، على سبيل المثال، لا الحصر، تأكَّدنا بأنَّ هذه المسائل، ولدتْ من فكرة **(التهجين، والاختلاط)**، التى أثَّرت فى النقد، تأثيراً عظيماً إلى درجة العالمية. كذلك ترسَّختْ فكرة (**أدبية الأدب**)، كفكرة نقدية عالمية، تحظى بإجماع كبير، حيث لعب **(التفاعل الثقافى العالمى)** فى عولمة المصطلحات والمفاهيم النقديَّة، وأصبح التمييز بين مفهوم **(العالمية)**، و**(العولمة)** واضحًا، إذْ إنَّ المصطلح الأول، يحمل معنى التفاعل الطبيعى، أما المصطلح الثانى، فيحمل معنى المزج بين التفاعل القسرى، والتفاعل الطبيعى معًا فى إطار واحد. هنا ولدتْ (إشكالية الاختلاف والتعددية) فى مواجهة (مشكلة التوحيد القسرى) للعالم فى ثقافة أحادية، تخوض حروبًا عسكرية وحشية **(عسكرة العولمة)**، بينما هى فى الجهة المقابلة، ترفع شعار (**الديمقراطية، وحق الاختلاف، والتعددية)**!!. كما تقوم بالخلط بين (الإرهاب)، و(مقاومة الاحتلال). هذا ما دفع (الهويات الثقافية الأخرى) إلى الإحساس، بأنَّ الهويَّة الثقافية، تتعرَّض للمحو وخطر الاندثار، وخطر التبعية. وبطبيعة الحال، لا يمكن لأية هوية أن تستسلم بهذه البساطة، وأن تمحو نفسها بنفسها إلاَّ فى حالة الهزيمة التامة. وحتى فى حالة الهزيمة التامة، هى تحاول النهوض من جديد، لتقاوم الاندثار والموت. كذلك، فإنَّ، فكرة (الاختلاط، والتهجين، والتخصيب)، هى فكرة عالمية، لا مفرَّ منها فى مواجهة **(السلفية، والانغلاق)**، التى

يقودها العقل الحاراتى، الذى يتوهم بأنَّ رياح التغيير ما دامت بعيدة عن بيته، فهو بمنأى عن سلبياتها. كما أنَّ **(الذات)**، مهما بلغت فى عبقريتها الشخصية، لا تستطيع أن تتقدم إلى الأمام، بدون التفاعل مع الآخرين فى هذا العالم. بل إنَّ (التهجين)، هو الذى يجعلنا نعرف سلبيات **(التلذُّذ بالتبعية)**، ولا يمكن أن ندخل دورة **(الإنتاجية العالمية)**، دون أن نكون منتجين، أى أن لا نظل، نعيد إنتاج الإنتاج، وأن لا نظل مجرد مستهلكين للاستهلاك نفسه: وها نحن، بعد أن التهمنا المناهج النقدية الأوروأمريكية بسرعة البرق، حيث حوَّلناها إلى (شعارات)، ها نحن ننتظر منهجًا نقديًّا جديدًا قادمًا من (فرنسا)، ولَّادةُ المناهج، والموضات!!.

١- النقد العربى المعاصر: ملاحظات:

ظلَّ النقد العربى المعاصر منذ مطلع القرن العشرين، يخضع للمؤثرات النقدية، والمناهجية الأورو-أميركية، وما يزال حتى الآن. ولم يكن الأمر خاطئًا فى النصف الأول من القرن العشرين، فالفجوة الهائلة فى (العصر الوسيط)، بين الموروث النقدى العظيم (الجرجانى، والقرطاجنى)، وبين مطلع القرن العشرين، أو ما سُمى بـِ (النهضة!!)، أجبرت الثقافة العربية فى مطلع القرن على ضرورة (اللحاق) بالحداثة، والخروج من الزمن العثمانى فى مرحلة (الرجل المريض)، وبدايات هبوب رياح أوروبية متقدمة. لكنَّ **(الخطأ)**، فى مسيرة هذا النقد طيلة القرن، وربّما حتى الآن، يكمن فى **(استمرار التبعية)**، شبه الكاملة، وتعثر خطوات (توطين) النظريات والمناهج. ومن جهة أخرى، لا مفرَّ من التفاعل النقدى مع الآخر، لأننا لا نستطيع أن نغلق أبوابنا أمام هذا

التفاعل، لكى تولد كما يقول البعض (نظرية عربية نقدية)، إنْ صحَّ التعبير، بل العكس، فإنَّ هذا التفاعل فى زاويته الإيجابية، هو الذى يساهم فى خلق (نظرية عربية نقدية)، تنضمّ إلى النظريات العالمية الأخرى. ونقدّم فيما يلى، هذه الملاحظات:

أولاً: تلقفنا فى بدايات القرن العشرين **(المنهج التاريخى اللانسونى)**، وبدأنا نَعْلكُ مقولاته، بشكل ميكانى، ولم ينتج عن ذلك سوى القليل من النقد الأصيل، مثل: (الشعر الجاهلى، ومستقبل الثقافة فى مصر) لطه حسين، و(الغربال) لميخائيل نعيمة، وبعض أفكار (جماعة الديوان، وجماعة أبوللو)، المتأثرة بأفكار الرومانتيكية الإنجليزية. وهو نقد **(تعليقى انطباعى)**، يحوم على هامش النص، بحركية انفعالية. ثم جاء النقد فى النصف الثانى من القرن العشرين، ليواصل تبعيته: **النقد الواقعى، النقد السوسيولوجى، النقد الانطباعى، النقد الوجودى، النقد الأسطورى، والنقد التفسيرى**، وغيرها. لكنَّ أول الثمانينيات شهدت بدايات **(النقد البنيوى)**، و**(النقد السيمائى)**، حيث انتقل النقد من هامش النص إلى (النص)، لكنَّ **(التنظير المترجم)**، طغى على التطبيقات القليلة. وفى مرحلة لاحقة، أى فى العشرين سنة الأخيرة، اقترب النقد فى **(تحليل السرد)** بالتحديد، من منطقة التطبيقات الغامضة، وظل **(التنظير المترجم)**، مُهيمنًا على **(تحليل الشعر)**، فلم نقرأ سوى تحليلات بنيوية، سيمائية، متوسطة الحال، ما تزال تحمل صعوبة المرجع الأصلى. أما **(المنهج التفكيكى)**، فلم ينجز شيئًا يُذكر فى مجال تحليل الشعر والسرد معًا. لقد أصبح النقد شبه مستقل، يتخذ من النصوص،

ذريعةً لأفكار نقدية مترجمة، ووصل إلى (الخرائط الحديدية الباردة)، التي ما تزال مقبولة، ضمن أسوار الجامعة، وكأنه يبحث عن موقع مركزي له. أما من الناحية الكمية، فيمكننا أن نقول: **(هذا هو زمن النقد، أما الشعر، فله كلُّ الأزمنة)**، لأنَّ كمية النقد عن السرد، مثلاً، أكبر بكثير من (منتوج الرواية) نفسها.

ثانياً: هناك خلل جوهري في **(ترجمة المصطلحات النقدية)**، فهي ترجمات متناقضة، لغة، واصطلاحاً، وشرحاً، وهي منفصلة لدى الذين يستعملونها عند التطبيق. وإذا كانت وظيفة الناقد، هي **(تنوير النص)** للقارئ، وليس المديح، ولا الهجاء، فإنَّ ناقد اليوم، يستعرض ثقافته الأجنبية، حتى يصبح النص البسيط، معقّداً في التحليل، ويصبح النص مُعتماً أمام القارئ للتحليل، فيفقد النقد **(متعة القراءة)**. ونجد الناقد أحياناً، يُلبس (نصّاً بدويّاً زراعيّاً)، فكرةً باريسية تنتمي لتودوروف، وكريستيفا، وجريماس، أي إلى مرجعية ثقافية مختلفة عن مرجعية النص: استمعت لفيلم أجنبي مترجم على شاشة عربية، قال فيه الممثل في (البار): أريد كأساً من الوسكي، وشاهدت الترجمة تكتب على الشاشة: أعطني كوباً من الشاي!!. طبعاً هذا أمر بسيط، قياساً على ترجمة المصطلحات في مجال النقد، وهي معقدة، لغة واصطلاحاً، وشرحاً، فكيف يصبح الحال عند التطبيق، عندما يكون النص ينتمي إلى مرجعية مختلفة.

ثالثاً: في مقابل (النقد الأكاديمي المغلق)، نرى أنَّ **(النقد الصحافي)**، له ميزتان إيجابيتان، هما: **(التوصيل، والتأثير)**، لكنَّه غالباً، سطحي المعرفة، ومرتهنٌ لإديولوجيا السلطة، سواءٌ في

الصحافة المكتوبة والمسموعة، أو فى الفضائيات، وبالتالى، كان النقد فى الصحافة الثقافية، يسير باتجاه (التحيُّز المقصود)، و(قلَّة الأمانة العلمية)، لأنه ينطلق من منطلقات (براغماتية)، و(مناطقية عنصرية)، مع (استخدام المصطلحات المهيمنة) دون فهمها، و(الترويج لأفكار وأشخاص)، بناءً على أوامر علُيا، و(التعتيم بأوامر)، وغير ذلك من الأساليب. وهكذا حلَّ الناقد الصحافى، محلّ الناقد المحترف، تماماً كما حَلَّ (المحللُ السياسى)، محلَّ (المتخصص فى العلوم السياسية). وأصبحت **(التغطية الصحافية)** لندوة عابرة، نقول فيها أى كلام عام عن (كتاب)، أهم بكثير من قيمة **(المراجعة العلمية)** لكتاب فى مجلة علمية محكّمة، لا يقرأها سوى المتخصص. ولم يستطع النقاد المحترفون، أن يخلقوا تقاليد جديدة للدراسة، والمقالة النقدية، تتلاءم مع شروط الصحافة: فى نهايات عام ١٩٩٩م، أى احتفاءً بالألفية الجديدة، نشطت الملاحق الثقافية فى الصحف العربية، والإذاعات، والفضائيات، وأجرت استفتاءات واسعة حول (أهم الشعراء والروائيين والنقاد) فى القرن العشرين، وجاءت النتائج مخيِّبة، ومضلّلة، وتزويرية إلى درجة العبث:

١- لم تضع الصحف قائمة مدروسة، أمام القرَّاء، لكى يختاروا من بينها (أفضل عشرة شعراء، مثلاً)، ولم تترك الأمر للقارئ نفسه، لأنَّ **(المرشد النقدى)**، موجود فى الصحيفة، يوجّه القارئ، بل والمثقف المحترف، نحو أسماء بعينها، حتى حدثت بعض (المفارقات) المضحكة، عندما وُضعتْ أسماء مجهولة مع مبدعين كبار، سواءً فى مجال الرواية، أو الشعر، أو النقد.

٢- لم تنطلق التحقيقات الصحافية من **(مبدأ المنجز النصّى)** للناقد، بل لجأت إلى الطريقة السهلة: **(مبدأ الشهرة)**، فالمنجز النصّى للناقد، ونوعية هذا المنجز، ومدى استقلاليته الشخصية، ودرجة وعمق المعرفة، ومدى التأثير (كميّة استعمال آراء الناقد فى المراجع)، مثلاً، هى التى تحدد أهمية الناقد من عدمها.

٣- هناك فارق بين **(الناقد)**، و**(الباحث)** الذى يجمع آراء الآخرين، ويعلّق عليها، أو يعلق بسرعة على النصوص بكلام عام، فهناك خلط واضح بين (ناقد قلق مبتكر)، وبين (باحث جامع)!.

٤- هناك إشكالية فى **(مبدأ الشهرة)**، حيث نجد قليلين تتطابق شهرتهم مع منجزهم النصّى النقدى. وبالمقابل، نجد (مشهورين)، نبعت شهرتهم من قربهم من ثلاثية القهر: (السلطة، المال، الإعلام).

٥- لم تستخدم الصحف مبدأ **(المقارنة)** بين النقاد، بقراءة: (المغايرة، والاختلاف، والإضافة) فى منجزهم النقدى، فى مقابل الانخراط فى (الأفكار السائدة)، انطلاقًا من مبدأ (التناص والتلاص)، خصوصاً مع الأفكار النقدية المترجمة.

٦- لجوء الصحافة الثقافية إلى **حكم القيمة الجغرافى** (القُطرى) لأسباب غرائزية مفهومة ومعروفة، لكنها غير مقبولة علمياً.

- برغم كل ذلك، ليس علينا أن نجلد الذات (هناك نقاد، وليس هناك نقد!!) أو نظلّ نكرر **(مادة اللطم المعاصر)** فى حديثنا عن النقد، حتى لو تعرّض النقد لأزمات معرفية. دائمًا، هناك منتوج، قابلٌ للتطور. وما قلته من عيوب، هو وصفٌ لمرحلة البرزخ، أى أننا على وشك أن ننتقل إلى **(مرحلة التوطين)** بليونة، التى تقود إلى إبراز

(**الملامح القومية للنقد**)، وهذا لا يتناقض مع مشاركتنا فى التيار العالمى:

(نعيبُ زمانَنا، والعيبُ فينا... وما لزماننا، عيبٌ سوانا).

رابعًا: تمركز النقد فى (مصر، ولبنان) فى النصف الأول من القرن العشرين، باستثناء: حالة روحى الخالدى (تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب، ١٩٠٤)، وحالة قسطاكى الحمصى (منهل الورَّاد فى علم الانتقاد، ١٩٠٦)، وهما على التوالى من (فلسطين، وسوريا). أمَّا فى النصف الثانى من القرن العشرين، فقد تمركز النقد فى (مصر، والعراق، وسوريا، ولبنان) فى مرحلة وسطى، لكن النقد منذ أوائل الثمانينيات، انتقل إلى (الأقطار المغاربية)، بصفتها مركزًا، وظلَّت (مصر)، تحمل صفة المركزية. هذا الصعود المفاجئ للأقطار المغاربية، كان وما زال دليلاً على الاستفادة والتفاعل مع المناهج الفرنسية، وتحالف (لبنان النقدى) معها. وأصبحت أقطار أخرى، منتجة للنقد كبعض دول الخليج، مثل (السعودية، والبحرين)، إضافة إلى سوريا، وهبطت أسهم العراق فى ظلِّ محنة الثلاثين سنة الأخيرة. أما (الفلسطينيون)، فقد ساهموا بفعالية فى حركة النقد الحديث فى البلدان التى يعيشون فيها لاجئين، فمنهم من اندمج فى السائد فى هذا القطر أو ذاك، ومنهم من انفرد وتميز كفرد، ولمع من بينهم (ناقد ثقافى عالمى)، هو: إدوارد سعيد، كذلك: إحسان عباس. وفى كل الأحوال، اعتمد النقد على جهد الأفراد، وأصبحت المساهمة، شبه جماعية. وما نلاحظه على (النقد الأدبى فى مصر)، أنه متعدد الينابيع الثقافية الأوروبية، وهى سياسة اتبعتها الجامعات المصرية

عند إرسال مبعوثيها للدراسة فى الخارج. ونلاحظ أنَّ (النقد العربى المعاصر)، فى مطلع القرن العشرين، بدأ من **(المثاقفة مع الآخر)**، كما هو حال (الخالدى، الحمصى، والبستانى، وطه حسين)، وجماعة الديوان، وجماعة أبوللو، والنقد المهجرى، وميخائيل نعيمة، وسلامة موسى، (ولاحقًا): محمد مندور، وحسين مروة، ومحمود أمين العالم، وغالى شكرى، ولويس عوض، ومارون عبّود، ورئيف خورى، وغيرهم.

أمَّا، الباحث الناقد والمترجم أحمد درويش (مصر)، فيقدّم عينة تمثيلية لنقد النصف الثانى من القرن العشرين قائلاً: **(بعد جيل طه حسين وزملائه فى النصف الأول من القرن العشرين، ظهر الجيل الثانى فى النصف الثانى من القرن العشرين، الذى كانت إضافته لا تقلُّ أهمية عمَّا أنجزه الجيل الأول، وأبرز النقاد العرب الذين أثَّروا فى حركة النقد، على سبيل المثال، لا الحصر: محمد غنيمى هلال، لويس عوض، عز الدين إسماعيل، شكرى عيّاد، حسين مروة، عبد القادر القسط، مصطفى ناصف، محمود الربيعى، الطاهر مكى، حمدى السّكوت، غالى شكرى، محمود أمين العالم، صلاح فضل، جابر عصفور، عز الدين المناصرة، عبد السلام المسدى، وإحسان عباس)**(٤). طبعًا، يمكن أن نضيف: (كمال أبو ديب، وسعيد يقطين، ومحمد مفتاح، وفيصل درّاج، ومحمد عبد المطلب، وصبرى حافظ، وفريال غزول، وهدى وصفى، ورشيد بن مالك، وعبد الملك مرتاض، وسعيد بنكراد، ومحمد دكروب، وعبد الفتاح كيليوطو، عبده عبود، وعبدالله الغذّامى، وحاتم الصكر، وأدونيس، نبيل سليمان، وعبد النبى صطيف، وعلى عشرى زايد، خالدة سعيد، عبد العزيز حمّودة،

شربل داغر، سيّد البحراوى)، وغيرهم كثير. وقد تبنّى هؤلاء النقاد، مناهج متعددة، منها: (النقد التفسيرى التعليقى، المنهج الواقعى، المنهج الاجتماعى التاريخى، المنهج الجمالى، المنهج الوصفى، المنهج الانطباعى، المنهج النفسى، المنهج الوظائفى، المنهج المقارن، المنهج البنيوى، المنهج السيمائى، المنهج الجدلى التفكيكى...الخ، ولكن يمكن اختصار هذه المناهج فى: ١- التعليق النقدى النظرى. ٢- قراءة النص من الداخل. ٣- قراءة النص من الخارج. الإشكالية الرئيسة، هى (**الأحادية**)، حين يصرّ الناقد على كمال المنهج الأوحد الذى يستعمله. وهنا يتم تعميم النتائج الجزئية، وتقدم لنا على أنها اكتشاف مكتمل!!. كذلك، فإنَّ عدداً من النقاد، يستسلمون للمناهج الجاهزة، فيستعملونها استعمالاً سيئًا حرفيًا، بما يتناقض مع المرجعية الثقافية لهذا المنهج أو ذاك، وبما يتناقض مع بيئة النص الأصلية!!.

خامساً: هناك نقاد كبار، لهم منجزهم الكمّى والنوعى، وهناك نقادٌ ناشئون يبشرون بمستقبل واعد. الإشكالية هنا، هى أن بعض هؤلاء الشباب، قد ينجز أطروحة دكتوراه جيدة، وينشرها، ثم يعيش بقية عمره على ذكرها الحَسَن. وهناك (باحثون)، يمارسون نقداً متوسط الحال، حيث يظلون متوسطى الحال، بسبب ضعف أدواتهم النقدية. هؤلاء يفيدون الحركة النقدية، وقد يخسرون أنفسهم، برغم كثرة الكتب التى يصدرونها. وهناك نقاد ارتبطت أسماؤهم، بكتاب واحد، وضعوا فيه عصارة تجربتهم النقدية، ولا اعتراض على ذلك. وهناك نقاد مشهورون بسبب قربهم من وسائل الإعلام، والسلطة،

لكنك تجد هوَّة بين منجزهم النقدى، وشهرتهم. فى الجامعة، هناك نوعان من الأكاديميين: نوع يوصف بأنه ناقد كبير، أو روائى كبير، أو شاعر كبير، بمنجزه النقدى، يوظف معرفته بأسرار الإبداع فى النقد. وهذا النوع هو المرغوب فى الجامعات الأوروبية التى تقدّر قيمة الإبداع، أما فى الجامعات العربية، فأن تكون ناقداً ناجحاً، ومبدعًا ناجحًا معًا، فإنَّ هذا فى الغالب، يثير **(التحاسد الثقافى)**، بدلاً من الحصول على (علاوة إبداع معنوية). أما النوع الثانى من الأكاديميين، فهو إمَّا يتوهم أنه ختم العلم بحصوله على الرتبة العليا (أستاذ)، التى لا تقدم ولا تؤخر، وإما، ينجز أبحاثًا متوسطة الحال، (لا تضرُّ، ولا تنفع). وهناك نوع ثالث، هو الأكاديمى الرصين، المتميز فى أبحاثه، وإنْ لم يكن يمارس أى نوع من الإبداع، فهو مبدع فى أبحاثه. لهذا، فنحن نميّز بين **(الناقد)، و(الباحث)**. أمَّا (الناقد)، خارج أسوار الجامعة، الذى تنقصه الخبرة الأكاديمية، فهو مُعرَّض للوقوع فى أخطاء علمية، كما أنه مثلاً تنقصه الأمانة العلمية، لأنه إذا كان ناقداً صحافيًا، يقوم أحيانًا بتلخيص المعرفة الأوروبية المترجمة إلى العربية، دون نسبة الأفكار إلى أصحابها، كما يفعل البعض فى مقالاتهم الصحافية، وإذا نسبوها نسبة صحيحة، لا يذكرون مراجعهم الأصلية. وفى كل الأحوال، هناك نقاد يُقَوِّلون النص، أكثر مما يقوله النص، وأكثر مما يحتمله.

سادسًا: طيلة القرن العشرين لم يصل أى ناقد عربى إلى العالمية، والسبب الرئيس (وليس الوحيد) هو أنَّ الأفكار النقدية العربية فى معظمها ولدتْ من الأصل الأورو-أمريكى، وبالتالى فهى

لا تستطيع أن تصل، لأنه سوف يقال: (بضاعتنا رُدَتْ إلينا)، باستثناء حالة واحدة هي **حالة إدوارد سعيد**، هل لأنه كتب باللغة الإنجليزية، وعاش أمريكيًا من أصل فلسطيني في أمريكا، وانطلق من مرجعيتها الثقافية، ووسائل إعلامها الضخمة، أم بسبب خصوصيته النقدية في مجال دراسات ما بعد الاستعمار: (الاستشراق، الإمبريالية والثقافية، العالم والنص والناقد، صور المثقف)!!. أعتقد أن السببين معًا: **(الكتابة بالإنجليزية، والفرادة الشخصية)** هما السبب في شهرة سعيد، **إضافة لعنصر** الزمن المرتبط بقضية فلسطين، حيث صدرت كتبه الأساسية في فترة صعود فكرة العالمية مرتبطة بالعولمة، منذ اتفاقيات كامب ديفيد، مروراً بمؤتمر مدريد، وحتى اتفاق أوسلو. ونحن نتذكر: كيف كان إدوارد سعيد، منذ عام ١٩٧٧، منبوذاً، حتى مؤتمر مدريد، عام ١٩٩١- حتى على المستوى الفلسطيني، حيث كان موصوماً بفكرة - **(القناة - الوسيط)** بين منظمة التحرير الفلسطينية والإدارة الأمريكية. لقد لعب عنصر الزمن دوراً مهماً في إيصال أفكار سعيد النقدية إلى العالم العربي. ومهما قيل عن الضخِّ الإعلامي شبه اليومي عن سعيد وكتبه، فإن الرهان لم يكن خاسراً، وإلاّ: ما معنى أن يكتب عربٌ آخرون بالإنجليزية (إيهاب حسن مثلاً)، ومع هذا لا تؤثر أفكارهم في العالم العربي. إدوارد سعيد حالة نقدية عالية لها خصوصيتها وفرادتها وتميّزها. كذلك فإنّ تلاؤم أفكار سعيد أو عدم تلاؤمها في المستقبل القريب، هو الذي يقرّر إذا ما كانت (موضة عابرة)، أم أنها تمتلك عناصر ديمومتها. فالزمن يجري ويتغير ولا

يعود إلى الوراء أبداً. ولا أحد ينكر (الطابع المؤسسى) للنقد عند الغرب، فالنقد سلطة، وحق الاختلاف أمر مشروع، وهم بلا شك، أفضل منا فى سجالاتهم المعرفية. فهل نستطيع إيصال صوتنا النقدى للغرب. هذا ممكن، ولكنه بحاجة إلى عمل مؤسسى. وفى كل الأحوال، لا يرغب الغرب أن يقرأ نقداً عربياً، يقلّد الغرب (بضاعتنا رُدَّت إلينا)، وحسب ما أعرف، يستقبل الغرب النقد العربى، إذا كان له هوية خاصة، تمثل العقلية العربية. وربَّما كان أفضل إنجاز نقدى لإدوارد سعيد، هو كشف (المسكوت عنه) فى الفكر الغربى، حول الشرق.

سابعًا: مهما قيل عن **(النص المكتفى بذاته - ريفاتير)**، أو **(النص، ولا شىء خارج النص - دريدا)**، فإنَّ معنى ذلك، أن المعرفة والإديولوجيا، موجودة فى متن النص، ولا يجب أن يتم إسقاطها من الخارج على النص، أى من الخطأ فهم هذه الأقوال، أنها تشير إلى الانغلاق، بل العكس، فهى مفتوحة على كل مجالات المعرفة التى ينتجها النص، لكنها تنغلق على الخارج.

وهذا يعنى بالنسبة لى ضرورة نفى الإسقاطات الخارجية والاجتماعية والسياسية والنفسية...الخ. وهذا صحيح إلى حدّ كبير، ولكن لا بدّ من **(قراءة التلقى)** فى النصّ، وخارج النص. وقد تبدو هذه المسألة مسألة خارجية كما هو الحال فى الفهم التقليدى، لكنَّ قراءة النص قد توصلنا إلى قضية تبدو ظاهرياً بسيطة، مع هذا فهى أيضًا مسألة معقدة - أعنى أن شاعراً كتب نصاً ونشره، لكنه قوبل من قبل القراء بعدم الاكتراث، أو قوبل بشهرة واسعة. فما الذى

حدث، ومن هى القوى المركزية الثقافية التى تحكمت فى عدم الاكتراث أو الشهرة. هنا لا بُدَّ أن نقرأ النص وظروف إنتاجه، كما يفترض أن نقرأ **(الإيصال)** الذى ينتجه النص نفسه. وهنا يُفترض أن نتذكر الزمان والمكان، ويفترض أيضًا أن نتذكر **مؤسسة السلطة السياسية والاجتماعية**: (معارضة، موالاة، وما بينهما)، والسلطة الدينية، وسلطة رأس المال المالى، وسلطة العائلة والقبيلة، وسلطة المناطق الجغرافية، وسلطة الأفكار الوطنية والقومية والأقلياتيّة، والليبرالية بفرعيها: الوطنى القومى، والتابع البرتقالى، والعالمية والعولمة.

كل ذلك يؤثر فى تقويم النص والحكم عليه، مثلاً: حين تزول القصص السياسية والاجتماعية والشخصية والمالية وغيرها التى كانت تدور حول القصيدة، يتلاشى السحر الأخّاذ، المرتبط بشهرة القصيدة، فتعود عاريةً أمام القارئ، حيث يكتشف عوراتها وجمالياتها بسهولة، ولكن عناصر السلطة تظل تعيد إنتاج نفسها، مما يجعل النص دائمًا عُرضة للتقويم المستمر، وفق اختلاف الزمان والمكان. فالنص ليس بريئًا، كذلك الناقد، كذلك المؤسسة السلطوية التى تعقد المؤتمرات والندوات، وتسيطر على المناهج المدرسية والجامعية، حيث يتم الإبراز والإخفاء والحذف والتبرير والترويج وفق أسس إديولوجية. وفى مقابل المؤسسة، يظل **المبدع الفرد** يناطح المؤسسة ويحفر ويبنى بناءً موازيًا. لهذا وجدنا أن الأدب فى أى بلد هو نتاج **مجموعة من الأفراد المتميزين المختلفين**، بينما تكتفى السلطة بالترويج للأدب متوسط الحال، إلاّ إذا التقطت مبدعًا فرداً

متميزاً وضمّته تحت جناحها، عندئذ تتولد مشكلة الازدواجية لديه وليس عند السلطة. مثلاً: قد يؤمن روائى بما يُسمّى (ثقافة السلام) بعد أن كان روائياً ينتمى لثقافة المقاومة، وهذا ما تسمح به التعددية الفكرية. هنا نكون أمام قراءتين للنص: **الأولى**: تقرأ ثقافة السلام فى النصوص، وتقرأ التردد فى الجمع بين ثقافة السلام وثقافة المقاومة. **والثانية**: قراءة التحولات والأسباب الثقافية التى أدّت إلى انحراف النصوص، والقوى المروّجة لفكرة التحول وأسبابها. وذلك لأنّ كل ذلك يؤثر فى تقويم النص نقدياً، لكن طرائق التحليل تختلف. وهكذا يصبح النص قابلاً للتأويل المغلق والمفتوح، وقابلاً للتأويل من الخارج.

ومنذ مفاهيم **(غرامشى، فوكو، ديريدا)**، تحرّك النقد باتجاه تفكيك (المسكوت عنه) فى النص، ومنذ مفاهيم جاك دريدا، حول **(التفكيك، والاختلاف، والإشارة، والتمركز، والتعددية)**، حيث انتقد دريدا، المطلقات، والكليات الشمولية، بدأ النقاد العرب، يتحدثون عن (المسكوت عنه) فى النص، لكنَّ المشكلة، هى أنهم ظلوا يرددون هذه المقولات إلى درجة التكرار المُملّ، دون تطبيق. ومنذ مفاهيم **(تودوروف، كريستيفا، بارت)** فى علم النص، والنصيَّة، تجاوز النقاد العرب (ثنائية الشكل والمضمون)، لكنهم وقعوا فى (شكلانية الخطاطات الباردة). فقد استفاد النقد من التحليل اللسانى، والأسلوبى، والسيمائى، متجاوزاً التحليل البلاغى التقليدى، لكنه وقع فى شكلانية منفّرة. وهكذا، لم يتم (التوطين) بالامتصاص، بل تمَّ إلباس نصوص رعوية زراعية، أزياء باريسية. وحدثت عملية **(اغتصاب التمثيل)**، حين سرق (نقاد ليبراليون عرب)، موالون

للتأمرك والتأسرل، الشعار اليسارى (الثورة، والتنوير، والتغيير)، وطبقوه فى النقد الحديث، ومنعوا أية وجهة نظر أخرى، (الرأى الآخر)، بما يشبه (محاكم التفتيش النقدية). فاغتصاب التمثيل، هو أن تتكلم بصوتك، وتغتصب صوت غيرك بمنعه من حق التعبير. فالتنوير بدون ثورة حقيقية مصاحبة له، أصبح جزءًا من (تبرير التبعية، والتلذذ بالتبعية). ومعنى هذا كله، قمع التعددية النقدية النوعية، باسم المرجع الأوروبى المقدس!!.

٢- الشكلانيون الروس:

النسق، البنية، السياق، والمرجع:

لقد أصبحت **جملة جاكوبسون الشهيرة: (إن موضوع العلم الأدبى ليس الأدب، وإنما الأدبية)** التى كتبها **عام ١٩٢١**، دستورًا لمرحلة عالمية مهمة. فالأدبية (ليتراتورنوست)، تركز على طبيعة الأدب، وتستنبط الوظائف من هذه الطبيعة، وليس من خارج النص. وبتقديرى، لم يكن مصطلح الأدبية كما هو شائع فى النقد العربى، مجرد ردّ على الواقعية الاشتراكية، بل كانت (الأدبية) سابقة لها، وموازية لها لاحقًا، لأن كتابات الشكلانيين الروس ظهرت قبل تشكل أسس الواقعية الاشتراكية. فقد ظهرت الشكلانية الروسية فى مرحلة انتقالية بين واقعية وتجريبية ومستقبلية سابقة لها، وبين واقعية اشتراكية لاحقة لها. كما رفض الشكلانيون الروس، نظرية الشكل والمضمون، وقالوا بضرورة - الإحساس بالشكل. وفى مرحلة لاحقة قاموا باكتشاف **قوانين الخطاب الأدبى**: (مفهوم الإيقاع، المُهيمنة، النسق، المبنى، المتن الحكائى، التحفيز، المادة والشكل، اللغة الشعرية

واللغة النثرية، وحدة النظرية والتاريخ، الكثافة، الخطاب اللسانى، التكرار، الاحتمالية الفنية، التزامنية والزمنية، مفهوم الحقبة، السرد المشهدى، الحكى الأدبى والسرد الشفهى، التناظر، الاختلاط، التقابل، التنضيد، التأطير، السرد الموضوعى والسرد الذاتى، اللسانيات والشعرية، السياق، المرجع، الغموض، المجاز، شعر النحو ونحو الشعر، توازيات الأطراف، التركيب) وغيرها. **وقد حدّد جاكوبسون – عناصر الاتصال فى اللغة فى خطاطة شهيرة على النحو التالى:**

مرسل	١- سياق ٢- رسالة ٣- أداة الاتصال ٤- الشفرة	.... مرسل إليه

- ثمّ أضاف جاكوبسون لعناصر التواصل اللفظى - خطاطةً للوظائف(٥):

انفعالية	١- سياق ٢- رسالة ٣- أداة الاتصال ٤- الشفرة	.... إفهامية

- فى دراسته (بناء القصة القصيرة والرواية)، **يحدّد شولوفسكى مجموعة من الأنساق**، مثل: (نسق التناقض، نسق الخلط، نسق التوازى، نسق التقابل، نسق التنضيد، نسق التأطير، الأنساق

التقنية، أنساق الحبك، أنساق الأسلوب)... وغيرها. كما تعرّض **إيخنباوم** في دراسته: (نظرية المنهج الشكلي) لمفهوم النسق عند شولوفسكي، فأشار إلى: (نسق التوازي: البسيط والسلبي، المقارنة، الإعادة، التناظر، المبالغة، أنساق التركيب، أنساق أسلوبية، نسق التأطير، نسق التعداد، النسق المتدرّج) وغيرها. وأشار إلى أن شولوفسكي قد رأى ضرورة تحليل الاختلافات بين العناصر. وتعود هذه الدراسات إلى عام ١٩٢٥، فمثلاً يسمّي شولوفسكي - نسق الخلط، ويقدّم له مثالاً: (في إحدى قصص تشيخوف يطيل (العدميون والرهبان) شعورهم)[٦].

- يقول **قاموس (المنهل - فرنسي - عربي)** أن كلمة Procédé تعني: (سلوك، تصرف، معاملة) وأن كلمة - نظام System، تعني (مجموعة، منظومة، نمط، تصنيف)[٧]. ويقول قاموس (المورد - **إنجليزي- عربي)** أن كلمة Procedure تعني: يواصل على نحو مطّرد، وأن كلمة Procedure تعني: نظام، بروتوكول، وأن كلمة sys- tem تعني: نظام، جهاز، ترتيب، تصنيف)[٨]. وتُشير مرة أخرى إلى جاكوبسون، فهو حين يتحدث عن (عينات من نسق التوازي)، يقول: **(أفرد المختصون عناية خاصة لتوازيات الأطراف التي تميز الكتاب المقدس، والتي تجد أصولها في الموروث الكنعاني القديم)**، ويضيف بأنَّ أنساق التوازيات في الفن اللفظي: (تُخبرنا بشكل مباشر عن الفكرة التي تتكون لدى المتكلم عن التماثلات النحوية)[٩].

لقد حدَّد (الشكلانيون الروس)، مفاهيم ومصطلحات **(أدبية الأدب)**، منذ عشرينيات القرن العشرين، ثم انتقلت الفكرة إلى

فرنسا، فتبنّاها (البنيويون)، و(السيمائيون)، منذ الستينيات، ووصلت أيضاً إلى أميركا، عبر مدرسة (النقد الجديد) في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، وهكذا ولد **(علم النص)**.

٣- العرب، والنقد الثقافي المقارن:

أفضل تعريف لـ: **(الثقافة)**، هو أنها تعني: **(ما يُضيفه الإنسان إلى الطبيعة)**، سواءً في **المجال المادي** (الزراعة، الصناعة، العمران، الجسور والطرقات، المدارس والجامعات...الخ)، أم في **المجال الذهني** (اللغة، الدين، القانون، العادات والتقاليد)، أي أنّ الثقافة تهتم بعلاقة البنية التحتية، في جدليتها مع البنية الفوقية. وبهذا تهتم الثقافة، بقراءة عملية التطور من الثقافة الشعبية إلى الثقافة العالمية، وحتى الثقافة الإلكترونية الافتراضية.

كان **(النقد الأدبي)**، يقرأ النص، بالتركيز على (المؤلف)، وهوامش النص الاجتماعية والتاريخية، لكنَّه تحوَّل إلى تركيز أكثر على (النص) بدلاً من المؤلف والمحيط الثقافي، بتجاوز (المعنى الأوحد) للنص، نحو استخراج **(متناقضات النص)**، حيث تتعدد الدلالات، ولا تنتهي. كما أنّ النقد الأدبي الحديث، يميل إلى استخراج المعرفة الاجتماعية والتاريخية والفلسفية من **متن النص**، ويقوم بتحليلها، بدلاً من إسقاط هذه المعرفة على النص. ويدلُّ **(مفهوم النص)** على (البناء ذي المعنى، الذي يُفهم بوصفه مركّبًا من عدّة علامات. ويتحدد معنى النص، بناءً على القواعد أو (الشفرات)، التي تحكم اختيار تلك العلامات والتأليف بينها. ومن شأن القواعد التي تحكم هذه المجموعة ذات المعنى من العلامات أن تكون محلّ

اتفاق عُرفى، بحيث يتعين على أى قارئ لهذا النص، أن يتسلم مهارات أو قدرات معينة، كى يستطيع تفسير هذا النص، أو (تفكيك شفرته). وهنا يقرأ القرّاء المختلفون، نفس النص، بأساليب مختلفة أشدّ الاختلاف)(١٠).

- هناك (مدرستان)، ارتبطتا بمفهوم **(النقد الثقافى)**، هما: **(جماعة فرانكفورت، وجماعة برمنغهام)**: اشتهر من بين **جماعة فرانكفورت**، عددٌ من الفلاسفة، والنقاد الثقافيين: (هوركهايمر، أدورنو، ماركيوز، أريك فروم، والتر بينيامين، و(لاحقًا): هابرماس). كان كتاب لوكاتش: (التاريخ والوعى الطبقى)، أبرز منابع التأثير فى فكرة هذه الجماعة، فهى عملت على تطوير الفكر (الماركسى - الهيغلى)، كما استفادت من مدرسة التحليل النفسى، وارتبطت بمفاهيم حركة التنوير مع نقدها. وكانوا ينظرون إلي **(الفن)** على أنه يجمع فى وقت واحد بين كونه **(ظاهرة اجتماعية)**، وكونه **(مستقلاً)**، أى يمتلك نظام هوية خاصة...الخ. (وفى بريطانيا، تأسس **(مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة)**، عام ١٩٦٤، وتطوَّر بشكل ملحوظ فى الفترة (١٩٦٨-١٩٧٩)، حيث أصبح نموذجًا مثاليًا للإحاطة بشتى المواد العلمية لمختلف فروع الدراسات الثقافية، ولأساليب التحليل المستخدمة فيها: وسائل الاتصال الجماهيرى، والثقافات الفرعية، والعرق، والنوع الاجتماعى، والدراسات البينية، مع اعتماده بصورة كبيرة على **(علم الاجتماع، والنقد الأدبى)**، إضافة للتاريخ. وقد استند هذا المركز إلى التراث الفكرى الثرى لأوروبا المعاصرة، بما فيه أعمال ألتوسير وبارت فى مجال البنيوية - فى دراساته لوسائل الاتصال والإعلام، بوصفها **(مؤسسات**

إيديولوجية مهيمنة)، وعليه أصبح يُنظر إلى الثقافات الجماهيرية أو الشعبية، بوصفها، الموقع الذى تلجأ إليه الجماعات المُهمَّشة والمستضعفة فى المجتمع فى مقاومتها للجماعات القوية المسيطرة، والتفاوض لتحسين ظروفها. وانتقل المركز بعد ذلك، إلى الاهتمام بتاريخ الحياة اليومية. وفى عام (٢٠٠٢)، قررت جامعة برمنغهام، إغلاق المركز)[١١].

- صدرت (ثلاثة كتب عربية)، تتناول مشكلة الثقافة، بشكل عفوى، لم يُقصد منه تأسيس (نقد ثقافى عربى)، وهى:

١- **طه حسين:** مستقبل الثقافة فى مصر، الصادر عام ١٩٣٨.

٢- **مالك بن نبى:** مشكلة الثقافة (القاهرة، ١٩٥٩).

٣- **محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس:** فى الثقافة المصرية.

لعبت هذه الكتب الثلاثة، دوراً جدليًا حول مفاهيم الثقافة ومشاكلها، حيث ركَّز (طه حسين) على العناصر المؤسسة للثقافة المصرية، وركّز (العالم وأنيس) على أهمية المنهج الواقعى الماركسى، واهتم الجزائرى (مالك بن نبى) بفكرة (العالمثالثية). وبالتالى، برز التوجه نحو (نقد ثقافى)، بتأثير ترجمات (فوكو، **غرامشى، ديريدا، إدوارد سعيد)**، وقبل ذلك بتأثير كتابات غرامشى، حين أصدر الجزائرى، **(عمّار بلحسن)**، كتابه: (إنتلجنسيا، أم مثقفون فى الجزائر)، وأصدر الفلسطينى **(فيصل دراّج)**، كتابه (بؤس الثقافة فى المؤسسة الفلسطينية، ١٩٩٦). وكلاهما تأثر بالأطروحات (الغرامشية). وقد صدرت مجموعة من المؤلفات فى مجال **(النقد الثقافى المقارن)**، منها:

١- **عز الدين المناصرة: (النقد الثقافى المقارن، ٢٠٠٥)**: صدرت

طبعته الأولى، **(عام ١٩٨٨)**، وصدرت طبعته الثانية، تحت عنوان: **(المثاقفة، والنقد المقارن)، عام ١٩٩٦.**

٢- **إدوارد سعيد:** الثقافة والإمبريالية، ١٩٩٣: صدرت ترجمته العربية عام ١٩٩٧.

٣- عبدالله الغذّامي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافة العربية، الصادر عام ٢٠٠٠.

٤- عز الدين المناصرة: (الهويات، والتعدّدية اللغوية): في ضوء النقد الثقافي المقارن، ٢٠٠٤.

٥- عبدالله الغذّامي، وعبد النبي صطيف: نقد ثقافي، أم نقد أدبي، ٢٠٠٤.

٦- محسن جاسم الموسوي: النظرية، والنقد الثقافي، ٢٠٠٥.

٧- حفناوي بعلي: النقد الثقافي المقارن، ٢٠٠٧.

٨- حفناوي بعلي: النقد الثقافي المقارن (في فلسطين والأردن)، ٢٠٠٨.

- كما صدرت عدة ترجمات، تندرج في إطار **(الدراسات الثقافية)**، مثل:

١- نظرية الثقافة: وهو لمجموعة من الباحثين الأوروبيين، ترجمة: علي سيد الصاوي، الصادر عن سلسلة عالم المعرفة (٢٢٣)، الكويت.

٢- مايكل كاريذرس: لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة، سلسلة عالم المعرفة، (٢٢٩)، الكويت.

٣- الحرب الباردة الثقافية: من تأليف: فرانسيس سوندرز، ترجمه: طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ٢٠٠٢. وترجمة ممدوح عدوان، تحت عنوان (مَنْ الذي يدفع للزّمار).

٤- **موقع الثقافة:** من تأليف هومى بابا، ترجمة: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ٢٠٠٤.

- طبعًا، هناك فوارق بين المصطلحات التالية: **(الأدب المقارن، النقد المقارن، النقد الثقافى المقارن، الدراسات الثقافية، النقد الثقافى، النقد الأدبى)**، ولكن هذه الفوارق ليست حدودًا فاصلة، لأنَّ بينها مشتركات كثيرة. وبتقديرى، أنَّ مصطلح **(النقد الثقافى المقارن)، هو الجامع بينها**، مع احتفاظه بخصوصيته، فهو واسع ومحدّد فى آنٍ معًا، يتناول (النص الأدبى، والنص الثقافى) أيضًا، عبر آليات (التناص، والتلاص، والمقارنة) من جهة، وآليات التحليل الجمالى، والثقافى، لكشف (المسكوت عنه) فى النص. وهو يستخدم المناهج اللسانية، والسيمائية، والتفكيكية فى هذا التحليل. وهو معنى بنقد (المرجع، والسياق، والبنية، والنسق)، انطلاقًا من نظرية (أدبية الأدب)، التى روَّج لها (الشكلانيون الروس)، والبنيويون الفرنسيون، ومجموعة الحفَّارين الكبار: (ميشيل فوكو، رولان بارت، جاك ديريدا)، بما يعنى **(عالمية المقارنة)**، حيث تتكامل آليات (النقد الأدبى) الجمالية التى تتناول، المستوى اللغوى، والمستوى البلاغى، والمستوى الإيقاعى، مع آليات التفكيك الثقافى المقارن، لنكتشف البنيات، والأنساق، والسياق، والمرجع، التى تحكم النصّ، أى أن (النقد الأدبى)، يكشف عن البنية السطحية للنص، أما (النقد الثقافى المقارن)، فيكتشف البنيات العميقة الخفيَّة، خصوصًا المسكوت عنها فى النص، إضافة للبنية الجمالية. إذًا لا تناقض بين (النقد الأدبى، والنقد الثقافى المقارن). كما يدرس (النقد الثقافى المقارن)، دائرة الإنتاج، وآليات الإنتاج فى علاقاتها مع المؤسسة الرسمية، أو نقدها ومعارضتها، كذلك (آليات التلقى). إذْ لا يكفى

اكتشاف (النسق وحده)، ولا يكفى أن يقال بأنه، يشبه البنية، والنظام، لأنّ **(النسق)** يحمل معنيين: خذ مثلاً **(نسق الاختلاط)**:

١- التشابه الظاهرى بين عدّة أشياء، تحمل وصفًا واحدًا.

٢- التناقض الخفى بين الدلالات إلى درجة الصراع، ممّا يُولِّدُ بلاغة **(المفارقة)**، التى تحمل بدورها معنيين: السخرية، والتناقض. والمفارقة، موجودة بكثرة فى الأدب الشعبى **(النكتة)**، وموجودة فى الأدب الفصيح، وموجودة فى ثقافة الحياة اليومية: (كشكٌ صغير، أطلق عليه صاحبه اسم: البقّالة العالمية)، مع ملاحظة فرعية: (ليس لدينا فروعٌ أخرى). وقد تكون (المفارقة) حزينة، مثل قول (الشاعر الفلسطينى الشهيد عبد الرحيم محمود)، عندما ألقى قصيدته أمام الأمير (سعود بن عبد العزيز آل سعود) عام ١٩٣٥ فى بلدته (عنبتا، طولكرم)، بفلسطين:

(المسجد الأقصى، أجئتَ تزورُه... أم جئتَ من قبل الضياع تُودِّعُه)!!!.

وقد تكون (المفارقة) عبثيّة، مثل قول (شاعر حديث):

خُذْ رأسى للحلاّقْ

وأعده صباحًا، فأنا أشتاقْ.

- وإذا ما نظرنا إلى **(نسق الشهرة)**، فهو نَسَقٌ ثقافى بامتياز، يقع فى دائرة النص، وفى دائرة المؤلف، ولدينا مفاهيم سابقة عنه، تؤثر فى حكمنا النقدى، وهناك أيضًا مفاهيم سابقة عنه، تؤثر فى حكمنا النقدى، وهناك أيضًا مفاهيم ترافق النص فى قلب النص، وهناك مفاهيم لها علاقة بآلية الإنتاج والتوزيع، ومفاهيم لها علاقة بالسلطة تتعلق بسيرة المؤلف. وظيفة الناقد، هى **(تفكيك أسباب الشهرة)** من زاوية المؤلف،

ومن زاوية النص، كذلك من زاوية المقارنة مع زملائه، ومجايليه: (عندما أراد **(فيصل دراّج)**، أن يقارن ثلاثة رموز فلسطينية: محمود درويش (أوراق الزيتون)، وغسّان كنفاني (أرض البرتقال الحزين)، وعز الدين المناصرة، (يا عنب الخليل)، و(جفرا)، لاحظ أن النسق هو التوحُّد في رموزية فلسطين، لكنني لاحظتُ أنه استخدم ثلاث صفات، هي: **(الروائي)، و(الشاعر الأكثر شهرة)، و(الشاعر)**(١٢).

إذًا، كان فيصل دراّج دقيقًا في إطلاق الصفات، حين وصف محمود درويش بأنه (الشاعر الأكثر شهرة)، ولم يقل (الشاعر أو المثقف الأكثر أهميةً)، لأنَّ إطلاق الصفة الأخيرة، تتطلب منه قراءة كاملة للأعمال الكاملة للمثقفين الفلسطينيين الثلاثة، ويتطلب منه تفكيك أسباب شهرة (الشاعر الأكثر شهرة)، تفكيكًا أدبيًا نصيًا، وثقافيًا، وسياسيًا، وهذا يقتضي من الناقد أن يفكّك (شهرة النص، وشهرة الشخص) لأدباء زمن واحد، وأن يقوم بحذف (شهرة المؤلف)، قبل دخوله إلى النص لمنحه درجةً من درجات حكم القيمة. بعد ذلك، يبدأ بتفكيك (شهرة النص)، وهي شهرة لا يستطيع حذفها، بل يستطيع تحليل أسبابها الجمالية، وأسباب تلقيها، وزمن التلقي، وأن يقارن قصيدة اشتهرت، مع قصيدة قُمعت، مع أن القصيدتين ظهرتا في زمن واحد، وحول موضوع واحد، وتحت حكم نظام سلطة واحدة. وقد اقترح أحد الصحافيين على النقاد عام ١٩٨٣، مقارنة القصائد التالية: (مديح الظل العالي، لدرويش، وحصار قرطاج لعز الدين المناصرة، وقصيدة (القصيدة) لمعين بسيسو)، وجميعها كتبت عن حصار بيروت، لكنهم لم يفعلوا.

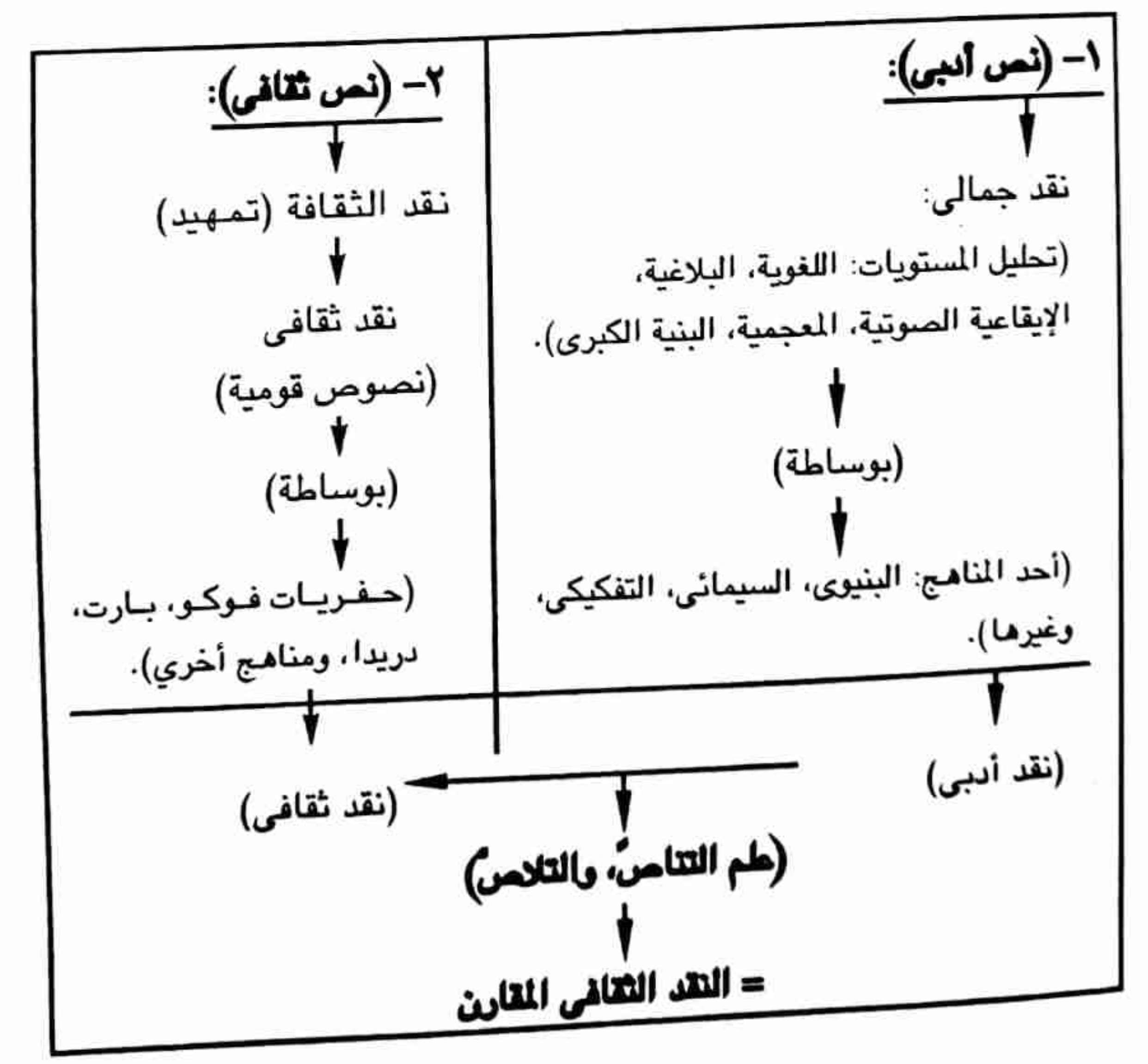
حسناً، هناك إجماع تام، على أن **(نجيب محفوظ)**، هو هرم الرواية العربية، وهو (الأهم)، ولكن هل نستطيع أن نقول (هو الأوحد!!)، بمعنى آخر: هل أستطيع أن أشطب (حنّا مينه، وعبد الرحمن منيف) مثلاً. وهناك مثال آخر، هو، هل يمكن أن أُلخّص (الشعر السورى الحديث) فى نتاج أدونيس، وأن أحذف (نزار قبانى). طبعًا هناك درجات فى حكم القيمة، لكن أصحاب (نظرية الزعيم **الأوحد**)، لا يطبقونها بعدالة، ولا يعترفون **(بنظرية الاختلاف والتنوع والتعددية)**، برغم أنهم يلوكونها فى مقالاتهم. السؤال الأخير: هل يصحّ شطب ثقافة شعب بأكملها، وتلخيصها فى (نجيب محفوظ مثلاً) وحده!!، على أهمية نجيب محفوظ الفعلية، وفرادته. إذا، يقتضى إطلاق حكم قيمة على (مبدع ما)، أن يكون الناقد، قد انطلق من قراءة نصّية، وهناك شروط أخرى. ولهذا، يبقى حكم قيمة يطلقه ناقد واحد، هو **(وجهة نظر واحدة)**، ليس إلاّ، إذْ لا يجوز القفز علي (الزمنية)، بمقارنة امرئ القيس (شاعر العربية الأول) مع المتنبىّ، مثلاً، الذى هو (شاعر العربية الأول) أيضاً، بتجاهل قياس ثقافة زمنيهما المختلفين.

تُرى **(ما هو حجم التناص والتلاص)** فى النقد العربى الحديث، بشقيه: الأدبى، والمقارن، بل والثقافى أيضًا!!، إذا ذكرنا أسماء: **(غرامشى، أدورنو، رايموند ويليامز، سبيفاك، جوليان بيندا، فرانز فانون، هومى بابا، إيزابيرغر، ميشيل فوكو، ديريدا، ماثيو أرنولد، تيرى إيغلتون، والتر بينيامين، رولان بارت، ماشريه، تودوروف، كريستيفا، غريماس، وجاكوبسون، وباختين، وليوتار، وبودريار، وغولدمان، وجيرار جينيت، وجوناثان كيلر، وباشلار، ويورى لوتمان،**

وبول دى مان، وبول ريكور، ودى سوسير، ومارتينى، وياوس، وامبرتو إيكو وتلامذتهم). ماذا يبقى فى الكتب النقدية العربية، إذا حذفنا أفكار هؤلاء من هذه الكتب!!.

٤- محاولة تخطيط أولية:

يقف الناقد أمام (نصوص أدبية)، و(نصوص ثقافية)، يفترض التمييز بينهما، لكن المشتركات كثيرة، والمختلف كثير. هنا فى هذه **(الخُطاطة)**، نجمع بينهما، برغم أننا نميز الدراسات الثقافية (نقد الثقافة)، عن (النقد الثقافى). ونقدّم هذا المقترح التالى:



٥- وداعاً أيها الأدب المقارن!!

أولاً: نقد **(النص الأدبى)**، بوساطة أدوات النقد الأدبى، والنقد الثقافى، ونستخرج (المسكوت عنه) فى النص.

ثانياً: نقد **(النص الثقافى)**، بوساطة أدوات النقد الثقافى، والنقد الجمالى.

ثالثاً: نقد آليات **(الموازنة)** فى الأدب القومى الواحد، بوساطة النقد الأدبى، والثقافى.

رابعاً: نستخدم آليات **(علم التناصّ، والتلاص)**، فى نقد النص الأدبى، والنص الثقافى، للوصول إلى **(النقد الثقافى المقارن)**. وبهذا، يمكن أن نقرأ النص (قراءة عنكبوتية، تفاعلية، تعددية)، فى إطار النقد الثقافى المقارن، لأن النص، عنكبوتى بالطبع.

خامساً: إذا قلنا بأنَّ **(الأدب المقارن)**، علمٌ نشأ منذ ما يقرب من قرن ونصف فى فرنسا، وأوروبا، فإنه ارتبط بفكرة **(المركزية الأوروبية)**، ونشأ هذا العلم ملتبساً فى (اسمه)، ومجالاته، وحدوده. وظل يقتات من فتات خلاصات العلوم الإنسانية الأخرى، مثلما اتخذت هذه العلوم الإنسانية (الأدب)، ذريعة لتبرير وجودها. ثم تحالفت المركزية الأوروبية مع المركزية الأميركية، وتحالفت (الشكلانية الروسية) معهما. وأصبح ما أسميه **(بقية العالم)**، برغم مساحته الثقافية الشاسعة، خارج هذه (المركزيات)، مما جعل الفرنسى **(رينيه إيتامبل)** يطلق صرخته حول (عنصرية الأدب المقارن)، عام ١٩٦٣، حيث طالب بالخروج من هذه المركزيات، نحو (العالم البوذى، والعالم الإفريقى، والعالم العربى...الخ)، فقد حُذفت

آداب ثلاث قارات: (آسيا، وإفريقيا، وأميركا اللاتينية)، ووُصف أدب المركزية الأوروأميركية، وأدب روسيا، بأنه (عالمى، ورائع!!). لقد ارتبط (الأدب المقارن) بقراءة آلية (التأثير والتأثر)، وارتبط بشروط غير أدبية، وغير ثقافية (أحيانًا)، وبما أنَّ (التناصّ، والتلاصّ) يقرأ شبكة النص المعقّدة، بآلية (المقارنة)، حيث تمَّ التوغل فى متن النص، وأصبحت الشروحات (عالمية)، فإنَّ، اقتراح، وضع علم جديد، هو **(علم التناصّ، والتلاصّ)**، بديلاً من (الأدب المقارن)، بصفة هذا العلم الجديد، (فرعًا) فى **(النقد الثقافى المقارن)**، أو آلية أساسية لدعمه ومساندته، لأنه ينطلق من (علم النص) - أصبح أمرًا واقعيًّا، فمن يُعلّق الجرس!!.

سادسًا: إنَّ القول بنقد ثقافى معزول عن النقد الأدبى، هو قولٌ لا يوصلنا إلى **(حقيقة النص)** النسبية. كما أنَّ ممارسة النقد الثقافى، معزولاً عن آلية المقارنة، وآلية التناصّ والتلاصّ، هو أمر بحاجة إلى مناقشة. فالنص، سواءٌ أكان نصًّا أدبيًّا، أم نصًّا ثقافيًا، يحتاج إلى منهجية التكامل، لا التناقض، ولا العزلة الحاراتية: **(نقرأ: ١- شبكة العلاقات المنكبوتية فى النص. ٢- نقرأ، نَوَيات النص. ٣- نقرأ، دائرة النص. ٤- نقرأ محيط النص فى علاقاته بدائرة الإنتاج، وعلاقته بالقارئ)**، عندئذ، نصل إلى تحليل شبه علمى، نواجه به، ثلاثية القهر: (السلطة، رأس المال، الإعلام).

مراجع

١- **عز الدين المناصرة:** (الهويات والتعددية اللغوية)، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٤.

٢- **عز الدين المناصرة:** (إشكالات قصيدة النثر)، ط٢، المؤسسة العربية، بيروت، ٢٠٠٢: (صدرت طبعته الأولى، عام ١٩٩٨).

٣- **عز الدين المناصرة:** (علم الشعريات)، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٧، (صدرت طبعته الأولى، عام ١٩٩٢ عن دار مكتبة برهومة، عمّان).

٤- **أحمد درويش:** (حوار معه)، جريدة الدستور، عمّان، ٢٠٠٤/١٠/١٦.

٥- **رومان جاكوبسون:** قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، وحنون مبارك، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨ - ص: ٢٧+٣٣.

٦- **الشكلانيون الروس:** (نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢ - ص: ١٢٢-١٤٩+٣٠-٧٠.

٧- **سهيل إدريس، وجبّور عبد النور:** معجم المنهل (فرنسي - عربي)، ط٧، دار الآداب، ودار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣، ص: ٧٢٦+٩٤١.

٨- منير بعلبكي: معجم المورد (إنجليزي - عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٤.

٩- جاكوبسون، نفسه، ص: (٦٦-٦٧).

١٠- **أندرو إدجار، وبيتر سيدجويك:** موسوعة النظرية الثقافية، ترجمة: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.

١١- المرجع السابق.

١٢- **فيصل درّاج:** (الهوية، الثقافة، والسياسة): حالة فلسطين، دار أزمنة، عمّان، ٢٠١٠ - ص(٦٨-٧٠).

١٣- **محاولة لتعريف (النسق):** (هو النظام التقني الذي يميز البنيات المتشابكة

فى النص، وهو متعدد ومتنوع، وقد يتكرر، وهو عالمى، ودالُ على مستويات البنية، وهو شكلى نمطى تقليدى ومبتكر، بينما تركز البنية على الدلالة، برغم تقنيتها الشكلية، وبين النسق، والبنية، علاقة جدلية لا فكاك منها. فالبنية، هى التى تكشف النسق، كما أنَّ النسق، هو الذى يكوِّن البنية).

الفصل الثانى
التناصّ، والتلاص فى النقد الحديث

١- مقدّمة :

يرى بعض النقاد أنَّ النصّ فرعٌ فى الخطاب، ويرى آخرون أنَّ الخطاب والنص يتساويان، ويرى رأى ثالث أنَّ الخطاب شىء، والنص شىءٌ آخر. وفى كل الأحوال، فإنَّ النص والخطاب يتداخلان، لأن وصف جوامع النص، يتشابه ويتداخل مع وصف جوامع الخطاب، أى الصفات المطلقة المجرّدة. ويتعلّق الأمر بهويَّة الخطاب وهويّة النصّ، لكننى أميل - مع الاعتراف بالتداخل والاختلاف - إلى أنَّ هوية الخطاب أشمل من هويّة النص، لأنَّ النص يتكون من فرعين : التجلّيات والجوامع، لكنها تبقى مجرّد جوامع متناثرة، حتّى يجمعها الخطاب فى نسق أعلى: يرى - **هاريس - Harris**، **مبتكر مصطلح (الخطاب - Discourse)** بأنَّ (تحليل الخطاب منهج فى البحث فى أيًّما مادة مشكَّلة من عناصر متميزة ومترابطة فى امتداد طولى، سواءٌ أكانت لغة أم شيئًا شبيهًا باللغة، ومشتملة على أكثر من جملة أولية؛

أو لنقل إنّها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته... أو أجزاء كبيرة منه)[1]. ومن جهتي، أعتقد أنّ **(علم الشعريات)**، هو الذي يشرف على **(علم تحليل الخطاب)**، وليس العكس.

أمّا - شابمان - Chapman، فيرى أن دراسة الأدب بوصفه خطابًا يعني (النظر إلى النص على أساس أنه يعقد الصلات بين مستخدمي اللغة؛ لا الصلات المتمثلة في عملية الكلام فحسب، بل الصلات الخاصة بالوعي والإيديولوجيا والوظيفة والطبقة ، وعندئذ يكفّ النص عن أن يكون شيئًا ملموسًا، ويصبح نشاطًا فاعلاً أو سلسلة من التغيرات)، ويرى شابمان أنّ (جملة العناصر المشكّلة لوحدة من الأداء اللغوي تقف مكتملة في ذاتها، تُسمّى في العموم - خطابًا)[2].

ويرى **(إيستهوب - Easthope)** أنّ الخطاب، مصطلح يُعيّن الطريقة التي تشكّل بها الجُمل نسقًا تتابعيًا، وتشارك في كل متجانس ومتنوع على السواء. وكما أنّ الجمل تترابط في الخطاب لكي تصنع نصًّا مفردًا، فإنّ النصوص ذاتها تترابط كذلك مع نصوص أخرى، لتصنع خطابًا أوسع نطاقًا)[3].

أمًّا - **(ديان مكدونيل - MacDonnell)**، فترى بأنه يمكن تحديد **الخطاب** بوصفه مجالاً بعينه من الاستخدام اللغوي، عن طريق المؤسسات التي ينتمي إليها، والوضع الذي ينشأ عنه، والذي يعيّنه هذا الخطاب للمتكلّم. ومع ذلك لا يقوم هذا الوضع مستقلاً بنفسه)[4].

وقالت **(جوليا كريستيفا - J- (Kristeva بأنّ (النص)** هو (جهاز نقل لساني، يعيد توزيع نظام اللغة واضعًا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو

متزامنة)[٥]، أمّا (**رولان بارت - Barthes)-R**)، فهو يميز بين النصّ والعمل الأدبى، حيث يقول بأنه لا ينبغى أن نخلط بين النصّ والعمل الأدبى، فالنصُّ حقل منهجى، أما العمل الأدبى فهو شىء مفروغ منه، نحتفظ به، ويستطيع أن يملأ فضاءً فيزيائيًّا)[٦].

أمّا النص فى اللغة العربية فهو (الظهور والإيضاح والانتظام وغاية الشىء ومنتهاه)[٧]، ويقول **الإمام الشافعى** فى (الرسالة) بأنَّ (**النصُّ خطابٌ** يُعلم ما أريد به من الحكم سواءٌ أكان مستقلاً بنفسه، أم عُلم المراد به بغيره)[٨]. أما النص ((Text) فى الثقافة الغربية فهو كلمة من أصل لاتينى ((Textus وتعنى: النسيج[٩]، لهذا قال بارت بأنَّ مفهوم النص فى العرف العام هو (السطح الظاهرى للنتاج الأدبى، نسيج الكلمات المنظومة فى التأليف، والمنسّقة بحيث تفرض شكلاً ثابتًا ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً)[١٠].

- انطلاقًا ممّا سبق، نقدّم الملاحظات التالية:

أولاً: النصُّ كتلة لغوية متعددةُ الأشكال، متعددةُ الغايات، لها نظامٌ يجمع الأنساق المتعددة ويوحّدها، فى سياق محدد، فيصبح لها هويّة مجرّدة مفتوحة على احتمالات التأويل من خلال تعددية المقروء وتعددية القارئ. وهذه الكتلة اللغوية عبارة عن شبكة يتم تشكيلها ونسجها وصياغتها وتوزيعها عبر علاقات متنوعة من التواصل والتداخل والترابُط، انطلاقًا من مجموع أنساقها التى تمنح النص هويّة متداخلةً مع الخطاب ومختلفة عنه فى آنٍ معًا.

ثانيًا: هناك فارق بين النصّ والنصّ الأدبى كما يرى بارت، لأن النصّ الأدبى هو (رواية - قصة قصيرة - مجموعة شعرية -

قصيدة - مسرحية)، أى العمل الأدبى المطبوع أو الشفهى أو المسموع أو المرئى، بينما يكون النصُّ هو الخصائص والمنهجية التى تختصٍّ خطابات النصوص.

ثالثًا: الخطاب أشمل أحيانًا من النص، لكنّهما متداخلان ويتشابهان فى المنهج والطريقة. فنحن نميّز بين أنواع الخطاب ونميّز بين أنواع النصوص، أى نعترف بالاختلاف، ومع هذا فنحن نعترف بالتداخل بين جوامع النصوص وجوامع الخطاب من زاوية تشابه وتداخل الأنساق العليا المجرّدة، ومنهجية الجمع بينها التى تجعل منها وحدةً ذاتَ نظام.

رابعًا: النصُّ الأدبى أيضًا كتلةٌ لغوية لها أنظمة خاصة مفتوحة على التأويل بسبب تعددية الدلالات وتنوعها. وهو منجزٌ عبر تفاعل المعانى والتراكيب القديمة والحديثة أو السابقة واللاحقة، ضمن أنساق فرعية وأساسيّة، حيث يتم تشكيلها وصياغتها فى شبكة من العلاقات المنسجمة من حيث الترابط بين المعنى، وما وراء المعنى، وبين التراكيب وطرق صياغتها. فالنصّ الأدبى يكتفى بذاته، بمعنى أنه يرفض الإسقاط من الخارج، لأنه ينتج دلالات مفتوحة على الخارج. أى أن القارئ - الناقد يرى دلالات النص الخارجية داخل النص، بصفتها جزءًا من ماهيته وليست جزءًا من ماهية الخارج، وهى أى الدلالات الداخلية تختلف عن الاستطراد الذى يوحى به النص نحو الخارج، لأنَّ الاستطراد نحو الخارج يفقد النصّ أدبيّته أى خصائصه الأدبية. لكنّ النص الأدبى نفسه لا يكون مغلقًا، لأنه يمتلك معرفته الواسعة فى داخله. أمّا بالنسبة للقارئ - الناقد فهو

يضيف إلى هذه الكتلة اللغوية أو يحذف منها، وهنا يقع فى مجال الشراكة. وهو قد يكتفى بقراءة (إشعاعات النص الممكنة)، أى التى تشعّ من محيط الدائرة دون أن يبتعد عن هذا المحيط، لأن مركز القراءة الفاعلة يكون عادةً حول نَوَيات النص.

٢- القسم الأول: التناصّ فى النقد الأوروبى الحديث:

هناك إجماعٌ نقدى عالمى على أنّ - جوليا كريستيفا، البلغارية التى تحمل الجنسية الفرنسية، هى أوّل من وضع مصطلح **(التناصّ - intertextualité)**، عام ١٩٦٦، منطلقة من مفهوم الحوارية عند باختين الروسى - Bakhtine–M، لكن بعض النقاد العرب يترجم المصطلح إلى (التناصيَّة)، وهم يضعون التناص فى مقابل كلمة - intertexte الفرنسية وما يشابهها بالإنجليزية، معتمدين على تطور المعنى لاحقًا، نحو معنى التفاعلية. أمّا الأشكال الأخرى للتناصّ فهى تتجاوز التفاعلية نحو **(التلاصّ - Plagiarism)، أى أعلى درجة فى التقليد والنقل والإخفاء**. وسواءٌ أكان التناص تفاعليًا، أم يصل إلى درجة التلاصّ، فإنَّ الصراع بين مصطلحِ التناص ومصطلح التناصيَّة فى الترجمة العربية، يبقى صراعًا شكليًا، لأنَّ التناصّ له حدٌّ أعلى هو التفاعلية، وله حدٌّ أدنى هو التلاصّ والأشكال الأخرى البسيطة التى بدأت بها كريستيفا عندما ابتكرت مصطلح التناص. وقد تكون الأشكال البسيطة أكثر انتشارًا من الأشكال العميقة المعقدة فى عصرٍ ما. ثمّ إنَّ مصطلح التناصيَّة الذى يركّز على التفاعلية قد يوحى بالإيجابى فى التفاعل، بدلاً من الإيجابى والسلبى، أى أنه يحمل قيمةً تفاضليَّة. فالتناصّ لا ينطلق من حكم

القيمة على النص، كما أنَّ التناصّ جاء على وزن التفاعل، وهو أكثر استعمالاً وشيوعًا.

٢- ١: جوليا كريستيفا :

ترى كريستيفا أنَّ النص الأدبى، خطابٌ يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلّور الذى هو محمل الدلالية، المأخوذة فى نقطة معينة من لا تناهيها(١١). ثمَّ تقرر بأن **النص إنتاجية، وهو ما يعنى:**

١- أنَّ علاقته باللسان الذى يتموقع داخله، هى علاقة **إعادة توزيع.**

٢- أنه **ترحال للنصوص وتداخل نصّى، ففى فضاء نصّ معيّن، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى**(١٢) مع الملفوظات التى سيق عبرها فى فضائه أو التى يحيل إليها فى فضاء النصوص الخارجية، اسم (الإديولوجيم) الذى يعنى تلك الوظيفة للتداخل النصّى(١٣).

وهى ترى بأنَّ المدلول الشعرى يُحيل إلى **مدلولات خطابية مغايرة**، بشكل يمكن معه قراءةُ خطابات عديدة داخل القول الشعرى. هكذا يتم خلق فضاء نصّى متعدد حول المدلول الشعرى. هذا الفضاء النصّى ستسميه كريستيفا **فضاءً متداخلاً نصيًا**(١٤). فالنص الشعرى يُنتج داخل الحركة المعقدة لإثباتٍ ونفى متزامنين لنص آخر(١٥). وَالتناص عند كريستيفا هو ذلك (التقاطع داخل نصّ لتعبير (قول)، مأخوذ من نصوص أخرى)، والعمل التناصّى هو **اقتطاع**

وتحويل(١٦). وتقول كريستيفا بأنَّ التناصيَّة هى (أن يتشكّل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو **امتصاص** لنص آخر أو **تحويل** عنه)(١٧).

٢- ٢: تودوروف: حوارية باختين:

إذا كانت كريستيفا هى مبدعة مصطلح التناص، فهى اعتمدت على المبدأ الحوارى عند باختين فى كتابه عن ديستويفسكى (١٩٢٩) (١٨) ونلجأ إلى كتاب تودوروف عن المبدأ الحوارى عند باختين، الذى يقول فى مقدمته (إنَّ أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل الأكثر إهمالاً، هو **حواريته** Dialogism، أى ذلك البعد التناصى فيه). وفى فصل خاص بالتناص، **يشرح تودوروف المبدأ الحوارى من زاوية التناص على النحو التالى**(١٩):

أولاً: يقول باختين: يمكن قياس هذه العلاقات (التى تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا) بالعلاقات التى تحدد عمليات تبادل الحوار (برغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة). ويدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، فى نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية هى علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التى تقع ضمن دائرة التواصل اللفظى(٢٠).

ثانيًا: ينتسب التناص إلى الخطاب - يقول تودوروف - ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات ولا يخصُّ اللسانيات، إذْ ينبغى استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية، يقول باختين: (إنَّ هذه العلاقات (الحوارية) خاصة ومميزة بصورة عميقة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من

نمط منطقى أو لغوى أو نفسى أو آلى. إنها نمط استثنائى وخاص من العلاقات الدلالية التى ينبغى أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلمون محتملون، مؤلفو التعبيرات موضوع الكلام)(٢١).

ثالثًا: ليس هناك تلفّظ مجرّد من بُعد التناص - يقول تودوروف - لهذا فإنّ باختين قال (الأسلوب هو الرجل، ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية)(٢٢) فالتوجيه الحوارى هو بوضوح، ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حى. يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التى تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئًا سوى الدخول معه فى تفاعل حاد وحى)(٢٣).

رابعًا: يقول تودوروف بأن باختين منذ كتابه عن ديستويفسكى، وضع النثر، الذى يتوافر على خصوصية تناصيَّة، فى تعارضٍ مع الشعر الذى لا يتوفر على هذه الخصوصية. يقول باختين (فى الصورة الشعرية، تنسى الكلمة تاريخ انبثاق غايتها المتناقضة وبروزها إلى مجال الوعى، كما تنسى الشرط الحاضر المختلف والمتناقض لهذا الوعى)(٢٤) على عكس النثر. ويقول (لا تنفع معظم الأنواع الشعرية من الحوارية الداخلية للخطاب فنيا، إنها تنفذ إلى الغاية الجمالية للعمل، إنها مقيّدة إلى الخطاب الشعرى)(٢٥). ويعلق تودوروف قائلاً (قد تكمن أسباب هذا التعارض فى حقيقة كون القصيدة فعلاً للتلفّظ، بينما الرواية تمثل تلفظًا واحدًا)(٢٦) فالرواية وفق باختين - تظهر فيها عملية التناص بصورة حادّة وقويّة، عكس

الشعر. و(ما يستأثر بجوهر اهتمام ديستويفسكى أكثر من غيره، هو **التفاعل الحوارى للخطابات**، مهما كانت تفصيلاتها اللغوية)(٢٧).

خامساً: يلخص تودوروف (أنماط التناص المتعددة) التى ميّزها باختين فى تحليله لتمثيل الخطاب ضمن الخطاب، بما يلى:

ركّز (باختين) على وصف العلاقة بين الخطاب المقتبس والخطاب المقتبس منه. وهناك ثلاثة أشكال للتمثيل:

٥- ١: قد يكون هناك اختلاف فى الموضع الذى يمكن أن نصطدم فيه بخطاب الآخر: فقد يكون هو نفسه الشىء الذى نتحدث عنه أو المخاطب الذى نوجه إليه ملاحظاتنا. وبالنسبة لباختين، ليس هناك شىء لم تلطّخه تسمية سابقة.

٥- ٢: يمكن استحضار خطاب الآخر، خصوصًا فى الرواية، بأشكال مختلفة ومتعددة: الخطاب الذى لا يزعم راوٍ فعلى، تمثيل الراوى، فى حالة النمط الشفوى أو المكتوب؛ الأسلوب المباشر، ونطاقات الشخصيات؛ وأخيرًا، **الأجناس المطمورة**.

٥- ٣: يستطيع المرء أن ينوّع فى درجة حضور خطاب الآخر. يقدم باختين تمييزًا من ثلاث درجات: الأول هو الحضور التام أو الحوار الصريح، الثانى: لا يتلقى خطاب الآخر، أى تعزيز مادى ومع ذلك فإنّه يُستحضر. والثالث هو التهجين، أى تعميم للأسلوب الحرّ المباشر(٢٨).

- إذًا، مارس باختين قراءة التناص تحت عنوان (الحوارية)، قبل ظهور مصطلح التناص، لكن مصطلح الحوارية ظلّ مرتبكًا وغامضاً، حتى جاءت الحقبة البنيوية وما بعدها، لتوسّعه فى إطار التناصّ.

وقد اهتم باختين بالتناص فى النثر، فى حين رأى أن الشعر لا يتوافر على خاصية التناص. وبطبيعة الحال فقد أثبت الزمن اللاحق أن قراءة التناص فى الشعر ممكنة جداً، وربّما كان مقصد باختين أن التناص فى الشعر، أكثر تعقيداً وغموضاً وعمقاً من التناص فى الرواية، لأن التناص (الحوارية) فى الرواية كما قال، موجود بوضوح وقوّة، ويمكن ملاحظته بسهولة، عكس الشعر.

٢- ٣: رولان بارت:

يقول بارت بأن النص (**منسوجٌ** تماماً من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر فى تجسيمة واسعة. إنَّ التناص، -inter textualité، الذى يجد نفسه فيه **كل نص، ليس إلاّ تناصاً لنص آخر،** لا يستطيع أن يختلط بأى أصل للنص: البحث عن ينابيع عمل ما أو عمّا أثّر فيه، هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التى يتكوّن منها نص ما، مجهولة، عديمة السمة، ومع ذلك فهى مقروءة من قبل: إنها اقتباساتٌ بلا قوسين)(٢٩). وينطلق بارت من منجزات كريستيفا ليوسعها ويشرحها، فالنص يُعيد توزيع اللغة، والتناصيَّة قدر كل نص، مهما كان جنسه (إنَّ تبادل النصوص، أشلاء نصوص دارت أو تدور فى فلك **نص يعتبر مركزاً**، وفى النهاية تتحد معه، هو واحدة من سُبل ذلك التفكك والانبناء: كل نص تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو أخرى، إذْ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: **فكل نص ليس إلاّ نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة**)(٣٠). فالتناص -

يضيف بارت – مجال عام للصيغ المجهولة التي يندِر معرفة أصلها. ولا يتم التناص وفق طريقة متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريقة متشعبة – صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج)[٣١]، ونظرية النص بالنسبة لبارت هي – نسيج الخطاب.

ويشرح بارت (**إيديولوجيم – Idéologéme**) كريستيفا بأنه (متصوَّرٌ يعد بتوضح النص في التناص **وبالتذكير به في نصوص المجتمع والتاريخ**)[٣٢]. وقد ورد مصطلح التناص عند بارت لأول مرّة، عام ١٩٧٣، يقول (النص المتداخل: النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون. فالكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة)[٣٣]، ويعود إلى القول بأن كلمة (**Texte نص**)، **تعني النسيج**، أما نظرية النص فهي (**علم نسيج العنكبوت**)[٣٤].

– هكذا نجد أن رولان بارت لم يُضف جديداً على ما قالته كريستيفا عن التناص وما قاله باختين عن الحوارية، لكن بارت أكّد وشرح بعض ما قالته كريستيفا، ووسَّع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع، وأضاف بعض الملاحظات السريعة.

٢– ٤: لوران جيني:

يقول لوران جيني Laurent Jenny بأن الأثر الأدبي يدخل إمّا في: علاقة **تحقيق** أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعداً)، وعلاقة **تحويل** (تحويل معنى قائم أو شكل متوافر والذهاب بهما أبعد، أو علاقة **خرق**)[٣٥] ويكمن جوهر التناص من وجهة نظر جيني (عمل **الهضم** والتحويل الذي يميز كل سياق

تناصى)[٣٦]. ويوضح بأن النص الأدبى (يستمد وظيفته من علاقة مزدوجة، تشدّه إلى النصوص الأدبية الأخرى **السابقة** له، وإلى أنساق دلالية غير أدبية كالتعبيرات الشفوية، ويرى جينى أنه يكفى أن نوسّع العلاقة، بحيث تشمل أنساقًا رمزية غير لفظية (الموسيقى والرسم والسينما مثلاً)، لنلتقى مفهوم التناص الذى اجترحته كريستيفا)[٣٧]، ويدعو الناقد: Intertexte، ما بين – نص، أو – **مُتناصاً**، النص الذى **يتشرب** تعددية من النصوص مع بقائه **ممركزاً** بمعنى[٣٨]. **ويصنّف لوران جينى، حالات عمل التناصّ كما يلى:**

١- **التحرير**: بمعنى التحرير الكتابى لما ليس كتابيًا بالأصل. وينطبق هذا على حالة التناصّ بين الأنواع المختلفة، الأدبى والتشكيلى مثلاً.

٢- الخطيّة: الكتابة ظاهرة خطيّة، محكومة باستمرارية السطور، أفقيًّا كما فى أغلب اللغات، أو عموديًا كما فى الصينية واليابانية. يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلى الذى يناصّه هو أو يناصصه، وعناصر نصّه الجديد فى فضاء الصفحة، وداخل حدودها المادية (الاختلاف الطباعى).

٣- الترصيع: يعمد الكاتب العامل بالتناص إلى ترصيع عناصر النص القديم فى نصّه هو. ينشأ هنا تنافذ بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم، فاقدة لاستقلالها فى سياقها الجديد. والتنافذ أنواع: تنافذ كنائى أو تناظرى، وتنافذ استعارى (مونتاج) لا تنافذ فيه. وهنا يعجز القارئ عن العثور على ترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للتناص[٣٩].

- أما فى مجال تفاعل النصوص نفسه، فقد وجد جينى أن فى الإمكان التركيز على ستة أنماط:

١- التشويش: يعمد الكاتب هنا إلى أخذ فقرة من نصّ مكرّس، يتدخل هو فيه ويتلاعب به، مُدخلاً عليه إفساداً مقصوداً أو دعابة.

٢- الإضمار أو القطع: هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور، ليحرف النص عن وجهته الأصلية.

٣- التضخيم أو التوسع: يحوّل النص ويحرفه بأن ينمّى فيه، فى الاتجاه الذى يريد، عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه.

٤- المبالغة: مبالغة المعنى والمغالاة فيه نوعيًا.

٥- القلب أو العكس: وهى الصيغة الأكثر شيوعًا فى التناص، وخصوصاً فى المحاكاة الساخرة، وهو أنواع: قلب موقف العبارة أو أطرافها، وقلب القيمة، وقلب الوضع الدرامى، وقلب القيم الرموزية.

٦- تغيير مستوى المعنى: نقل المعنى إلى صعيد آخر، وتحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس(٤٠).

٢- ٥: مارك أنجينو:

فى دراسته (مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الجديد)، يعرض مارك أنجينو Marc Angenot، لتاريخ مصطلح التناص، فيشير إلى مصطلحات: التناص، وتداخل النص والتناصيّة وغيرها ويشبهها بِ: بنية وبنائى وبنيوية... الخ. فالتناص هو (كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصًا فى نص، تناصًا) - ويرى أنَّ المصطلح ظهر للمرة الأولى على يد جوليا كريستيفا فى عدة أبحاث لها كتبت بين ١٩٦٦ و١٩٦٧، ونشرت فى مجلّتى Tel-Quel وَ

Critique، وأعيد نشرها فى كتابيها (سيميوتيك) و(نصّ الرواية) وفى مقدمة كتاب باختين عن دستويفسكى. ثم يناقش الباحث مصطلحات كريستيفا، ويرى أن مصطلح (تداخل)، قد ورد لدى باختين فى كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة- ١٩٢٩). ويلاحظ الباحث أن كلمة تناص عند كريستيفا ولدى أفراد آخرين من جماعة تيل كيل، لا تظهر إلاّ فى سياقات نظرية عامة. ويكتب **فيليب سولرس** (Sol lers كل نصّ يقع فى مفترق طرق نصوص عدّة فيكون فى آن واحد إعادة قراءة لها، واحتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً). ويقول بارت بأن النص عبارة عن (جيولوجيا كتابات). ويتابع الباحث قائلاً بأن كلمة التناص، انطلاقاً من كريستيفا - ١٩٦٦-١٩٦٧ (ستهاجر إلى كل مكان تقريباً)(٤١).

ويشير الباحث إلى أن المرجعية النظرية الأساسية التى أغنت كلمة (تناص) فى الفرنسية، جاءت من ترجمة كتابات لوتمان - Lot-man، فهو صاحب مصطلح (**التخارج النصّى**)، أى - ما هو مكمّل للنص، فقد نقل لوتمان إلى التناص، مشاكل الأدب الساخر والسجال المقنع. وهكذا يكتب لوتمان (إنَّ العلاقات الخارج نصيَّة لعمل ما، يمكن وصفها بمثابة علاقة مجموع العناصر المثبتة فى النص بمجموع العناصر التى انطلاقًا منها، تمَّ تحقيق اختيار العنصر المستعمل)، على أن ما لدى لوتمان -يقول الباحث- يلحق بالمفهوم الذى يعطيه للنص بدل تراتبية مختلف مستويات الهيكلة التى تقيم النص(٤٢). ثم يشير إلى **بول زمتور** - Zumthor، الذى يربط التناص، رأساً بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ. فجدلية

التذكر التى تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة، تدعى هنا بالتناص. فالنص هو نقطة التقاء نصوص أخرى. لكن الباحث يرى أن زمتور هو (صدى لباختين). أما **ريفاتير** Riffaterre، فقد تبنّى فى آخر أعماله - يقول الباحث - عن الأسلوبية صيغة التناص، واستعمالها كمرتبة من مراتب التأويل. وهو تبنٍ مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية والمقروئية الأدبية (على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون، فإن مرجعيات النصوص هى نصوص أخرى، والنصيَّة مرتكزها التناص)(٤٣) **ويقول مارك أنجينو، عن الوظائف النقدية لمصطلح التناص:**

١- فكرة التناص، كقابلية تناصيَّة كريستيفا، استخدم بالدرجة الأولى لنقد الموضوع المؤسس، ولنقد المؤلّف والعمل معًا. نقد الموضوع هذا، تطلّب أن تحل فكرة محدّدة للأدوات اللغوية محل الذاتية الرومانسية المتحللة.

٢- هناك مادة معرفية، يبدو أن كل دعاة التناص توجهوا إليها، وهى النص، المنظور إليه ككيان مستقل بذاته، حامل لمعنى ملازم له، وحيث يقوم كل عنصر وظيفيًا، بضبط العلاقة مع الكل، والعكس أيضًا. لكن البحث لم يحقق هويته بوضوح.

٣- المسألة الثالثة تتعلق بالدليل - Code، أو بالاستعمال المجازى الذى ينقل الدليل اللغوى إلى دليل سيميائى أو إيديولوجى. إنَّ فكرة التناص كانت ترفض كل انغلاق للنص اعتبارًا لأهمية النظر إلى كل نص بمثابة عمل لنصوص سابقة عليه. إنَّ نقد الدليل ليس مكتملاً.

٤- إنّ فرضية الحقل التناصى، سمحت بالحدّ من عملية تقليص الممارسة الرمزية (البراكسيس)، ومن الحكم التعسفى المنطلق من بنية تحتية اقتصادية مزعومة.

٥- كلمة تناصّ، سوف تستخدم كمصدر لنحت وابتكار العديد من المصطلحات التى يصعب الحصول على مصدرها. إنّ ما يظهر هنا هو سلطة الامتصاص للمفاهيم وإعادة توزيعها ومركزتها. **إن مفهوم التناص يتجه للاقتران بمفهوم الحقل - أى بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنيّة**. إن كلمة تناص هى مجال نقد لم ينجز بعد كما ينبغى للوظيفيّة والبنيويّة. يُواجه التناص بإشكالية التعددية وعدم التجانس، وهى إشكالية السنوات القادمة(٤٤).

٢- ٦: جيرار جُينيت:

يقرّر جيرار جينيت - Gérard Genette، بأنّ جامع النص - larchitexte - يعنى مجموع المقولات العامة، أو المفارقة - أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية- التى ينتسب إليها أى نص مفرد). و(أقول اليوم: إنّ موضوع الشاعرية هو التعدية النصيّة أو الاستعلاء النصى، الذى كنت قد عرّفته تعريفًا كليًا: إنه كل ما يضع النص فى علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى). ثمَّ **يُعدّد جُينيت خمسة أنماط من التعدية النصيّة نلخّصها بما يلى:**

١- **علاقة حضور مشترك** بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهى فى أغلب الأحيان، الحضور الفعلى لنص فى نص آخر، مثل: الاقتباس.

٢- العلاقة التى يقيمها النص فى الكل الذى يشكله العمل الأدبى، مع ما

يمكن أن نسمّيه، **الملحق النصّى** (العنوان - العنوان الصغير - العناوين المشتركة - المدخل - الملحق - التنبيه - تمهيد - هوامش أسفل الصفحة أو فى النهاية - الخطوط - الرسوم... الخ).

٣- النمط الثالث من **التعالى النصّى**، أسميه الماورائية النصيَّة، وعى العلاقة التى شاعت تسميتها (الشرح) الذى يجمع نصًّا ما بنص آخر، يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة، بل دون أن يسمّيه.

٤- **الجامعية النصيَّة**: والمقصود هنا أنها علاقة خرساء تمامًا، ولا تظهر فى أحس حالاتها، إلاّ عبر ملحق نصّى، أو هو فى غالب الأحيان، (مثبت جزئيًّا: كما فى التسميات: رواية، قصّ، قصائد... الخ، التى ترافق العنوان على الغلاف).

٥- **الاتساعية النصيَّة**: كل علاقة توحد نصًّا- B (أسميه النصّ المتسع) بنص سابق-) أسميه النص المنحسر). وينشبُ النص المتسع أظفاره فى النص المنحسر، دون أن تكون العلاقة ضربًا من الشرح(٤٥).

- ويعود جيرار جينيت فى كتابه (مدخل لجامع النص)، ليؤكّد فى مقدمته **(ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أى مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التى ينتمى إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، صيغ التعبير، والأجناس الأدبية)**. وهو يطبّق نظريته على الأجناس الأدبية، حيث يثبت بعض جوامع الأجناس(٤٦).

٢- ٧: ليون سومفيل:

فى دراسته (التناصيَّة والنقد الجديد)، يعرض ليون سومفيل - Somville-Léon ، لعدد من منظّرى التناص فى الحقبة البنيوية

ويناقشهم، ويبدأ بجماعة تيل كيل التى رفعت شعار (الكتابة) فى مقابل (الأدب)، انطلاقًا من أفكار ماركسية وفرويدية، فيناقش كريستيفا. ثمّ يناقش **ميشيل أريفيه** – Arrive، الذى درس لغة جارى – Jarry، والذى قال بأن (المادة المعطاة هى النص، وأنّ المادة البنائية هى التناص)(٤٧). ويقول سومفيل بأن تعريف لغة الإيحاء فى الأدب يعود فى صيغته الأكثر كمالاً إلى هيلمسليف– Hjelmslev، (إننا نعرف لغة الإيحاء بأنها لغة ليست علمية. لكنّ واحدًا من وجهيها أو الاثنين معًا، هما، لغات...). ويعلق سومفيل قائلاً بأنه (يمكن للتناصيّة أن تعمل على وجهين مختلفين هما التعبير والمضمون– يمكن لنص ما أن يحمل فى مضمونه نصًا آخر)(٤٨) ثمّ يناقض الباحث، تودوروف فى كتابه عن باختين، مقارنًا بين باختين وجاكوبسون. ثم يناقش أطروحات أخرى لتودوروف فى كتبه الأخرى، حين يخصص تودوروف (الرمزية اللسانية) لمجال المعانى غير المباشرة، و(رمزية اللغة) لدراسة هذه المعانى. ثمّ يناقش الباحث، ميشيل ريفاتير (إن تصور النص كمحوّل للتناص، يعنى تصوره كذروة الكلام أى كنص أدبى). و(**يخبئ النصُّ المقروء نصًّا آخر**)(٤٩). ثم يناقش الباحث، جيرار جينيت فى مفهوم اتّساع النص. ويختتم بحثه بالقول (إنّ الدراسات التناصيّة... ستكون مكرّسة لإنشاء العلاقات بين عمل وعمل، وبين نوع ونوع حسب معايير **التحويل أو المحاكاة**)(٥٠).

٢– ٨: بيير مارك دوبيازى :

يعرض (بيير مارك دوبيازى – **Pierre Mark de Biasi**)، لأبرز ممثلى التناص فى الحقبة البنيويّة منذ النصف الثانى من الستينيات، ومنذ كتاب (النظرية الجامعة) عام ١٩٦٨، الذى شارك فيه عدد من

المفكرين البنيويين. لقد درست كريستيفا - يقول الباحث - الرواية القروسطية لضبط ما يجب فهمه من التناصيَّة (تفاعل نصّي يحدث داخل نص واحد، ويمكن من التقاط مختلف المقاطع (أو القوانين) لبنيَّة نصيَّة بعينها، باعتبارها مقاطع أو قوانين محولة، من نصوص أخرى)(٥١)، لأن كريستيفا التى انطلقت من تحليل تحويلى - يقول الباحث - وجدت نفسها مضطرة لإضافة فرضية التناصيَّة للوصول إلى الاجتماعى والتاريخى الذى يتعذر بلوغهما من خلال الجهاز القائم على ثنائية (الدال/ المدلول، تحوّل الدال/ ثبات المدلول). فالتناص يموضع البنية الأدبية فى المجموع الاجتماعى المعتبر كمجموع نصّى. يضيف الباحث دوبيازى بأنَّ كريستيفا تصل إلى خلاصة تقول بأنَّ (**الترابط النصّى** الذى يغير معنى كل واحدة من عباراته بإشراكها فى بنية النص يمكن طرحه كمجموع ازدواجى يشكل مقاربة أولى لما كانت عليه الحدّة الخطابية فى عصر النهضة). ثمَّ أعطت كريستيفا مصطلح - إيديولوجيم، لهذه الوظيفة التى تربط بنية أدبية ملموسة (رواية مثلاً) ببِنْيات أُخَر (خطاب العلم مثلاً)(٥٢). وأصبح مفهوم التناص منذ عام ١٩٧٦: هو النص الذى يمتص عدداً من النصوص مع بقائه ممركزاً على معنى، لكن ميشيل آريفيه يقترح تعريفًا علائقيًا أكثر اتّساعًا: (هو مجموع النصوص التى توجد فى علاقة تناصيَّة)، أما ريفاتير فيرى فى مفهوم التناص، (النص المُحال عليه)(٥٣) ويقول الباحث بأن التناص والتناصيَّة يصلان مرحلة النضج اعتباراً من العام ١٩٧٩: فى كتاب ريفاتير (إنتاج النص - ١٩٧٩) ومقال (**الترابط التناصى**) فى مجلّة الشعرية عام ١٩٧٩،

ومقال (أثر التناص) فى مجلة فكر ١٩٧٩. وكتاب (سيميوتيقا الشعر) عام ١٩٨٢- يصبح التناص **(هو إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته، أو جاءت تالية عليه)**(٥٤) وأدى الاتجاه الذى تبعه ريفاتير إلى المطابقة بجرأة بين التناصية والأدبية (التناصيَّة هى الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، وهى وحدها فى الحقيقة، التى تحدث (التدليل)، فى حين أن القراءة الخطيَّة، المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية لا تنتج إلاَّ المعنى)(٥٥).

ويشير الباحث إلى أهمية دراسة **أنطوان كومبانيون** – A – Compagnon (اليد الثانية أو عمل الاستشهاد) الصادر عام ١٩٧٩، وهو أول دراسة موسعة ومنظمة للتطبيق التناصى للاستشهاد. مُتصورٌ كإعادة لوحدة مقتبسة من خطاب أول فى خطاب ثانٍ، الاستشهاد هو إعادة إنتاج لقول (النص المستشهد به) مقتبسٌ من النص الأصل (نص – ١) بإدراجه فى نصّ الاستقبال (نص – ٢). يقول كومبانيون **(كل كتابة هى كولاّج وتعليق، استشهاد وشرح)**(٥٦) ثم يناقش الباحث دوبيازى، كتابات جيرار جينيت. ثمّ يشير إلى أطروحة – **أنيك بوياغيه** – Bouillaguet، عام ١٩٨٨، التى أبرزت إمكانية تنظيم مجال تعريف **الاقتباس التناصى** عن طريق تقاطع مفهومى (الحرفى والواضح): **الاستشهاد هو اقتباس حرفى وواضح، والانتحال اقتباس حرفى ولكنه غير واضح، والإيحاء اقتباس غير حرفى وغير واضح)**(٥٧). ويختتم دوبيازى – بحثه بالقول: قد يكون البحث فى – ما قبل النص – عن كيفية تكون الاقتباس عند إنجاب النص، عن الكيفية التى يتم بها تملّك

الاستشهاد والانتحال والإحالة والإيحاء، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى الضوء، لأن فهم التناصيَّة في هذا البعد الثالث للنص بعد إنتاجه، هو بلا شكّ الأفق المفتوح أمام النقد الأدبي(٥٨).

٢- ٩: ميشيل أريفيه:

يقول ميشيل آريفيه - **Arrivé–M** ، بأنه بعيداً عن أن يغلق النص على نفسه - أو على بنيته الخاصة أو إنتاجيته الخاصة - فإنه ينفتح على نصوص أخرى. علاقات التناص يمكن أن تأخذ بطبيعة الحال أشكالاً متنوعة. يمكن أن نفكر في تصنيفها وفق نمذجة النصوص التي تشتغل في التناص: نصوص شفوية أو مكتوبة، أدبية أو غير أدبية، نماذج إيقاعية... يمكن أن نصنفها أيضاً وفق مقاييس شكلية. نميز إذاً بين الظواهر التي تحمل في النقد الأدبي التقليدي - يقول آريفيه - أسماء: (الشاهد) - (الشاهد الذاتي) - (التمثل) - **(السرقة): فالإيحاء السلبي المخصص للسرقة لا ينفصل عن مفاهيم (الكاتب) (والخلق الأدبي)**، ولا نلقى له أثراً في السيميائية التحليلية. كذلك (المحاكاة) و(التأثير)... الخ. لقد فكرنا في النهاية في وصف بعض العلاقات التناصية من خلال العناصر المستمدة من النحو التوليدي التحويلي **(تحويل الإزالة - والتحويل السلبي)**. ينبغي في كل هذا أن نتجنب الوقوع في الخطأ - يقول آريفيه - ذلك أن تعريف النص كتناصّ لا يتطابق مع دراسات (المصادر)، (الأصول) و(التأثير)... الخ. **تكتفي هذه البحوث بتسمية النصوص المتعالقة، دون أن تهتم بالأثر التحويلي الذي تمارسه نصوص على نصوص أخرى**. فالنص في السيميائية البنيوية: مجموعة يؤلفها الخطاب،

الحكاية والعلاقات القائمة بين هذين الموضوعين المحدّدين كطبقات دلالية مستقلة نسبيًا، وقابلة للتنضيد فى مستويات متعددة. أما النص فى **السيميائية التحليلية**: عملية لسانية تجاوزية تتشكل فى اللغة، وتكون غير قابلة للاختزال إلى المقولات المعروفة الخاصة بكلام التبليغ، الذى هو موضوع اللسانيات(٥٩).

٢- ١٠: خُلاصة:

يقابل مصطلح - التناص، المصطلح الفرنسى **(Intertextuali-té)**، أما مصطلح **(Intertexte)** فقد ترجمه بعض النقاد العرب بمصطلح (المُتناص)، وبما أنَّ مصطلح التناص قد أصبح أكثر شهرةً واستعمالاً، فنحن نأخذ به، برغم وجاهة المصطلحات الأخرى (التناصيَّة - التداخل النصّى - التعالق النصّى - النصُّ المُتداخل - النصّ الغائب) وغيرها. وهناك إجماع نقدى أوروبى على أنَّ البلغارية المقيمة فى فرنسا - جوليا كريستيفا، هى أول من صاغ المصطلح عام ١٩٦٦، لهذا لا يمكن أن نجد دراسة واحدة يمكن أن تتجاهل تعريف كريستيفا الشهير للتناص: **(النصُّ إنتاجية وترحال للنصوص وتداخل نصّى، ففى فضاء نصّ معيّن، تتقاطع ملفوظاتٌ، مقتطعة من نصوص أخرى، بوساطة الامتصاص والتحويل)**، وأضافت مصطلح - إديولوجيم، لتربط البنية الأدبية ببنيات أخرى غير أدبية، لتخلق علاقة بين النص والخطابات الأخرى. وقد رأينا أنَّ الخطاب أشمل من النص لكنهما يتداخلان ويختلفان. وقد ميّز بارت بين العمل الأدبى... والنص. وهو يسير على خطى كريستيفا، حيث يؤيّد مفهوم الإنتاجية، ويرفض مفهوم إعادة الإنتاج، فحسب بارت (كل نصّ ليس

إلاّ نسيجًا جديداً من استشهادات سابقة). وكانت كريستيفا قد اعتمدت على مفهوم الحوارية لباختين (١٩٢٩) الذى رأى ضرورة قراءة خطاب الآخر وخطاب الأنا، وأشار إلى مفهوم التفاعل النصّى وتعددية الأصوات... الخ.

ونحن نميل إلى أن تحديد إيستهوب لعلاقة النص بالخطاب هو الأكثر دقة. ثمّ رأينا كيف ركّز لوران جينى فى شرحه لمفهوم التناص، على (الهضم والتحويل والخرق): النصُّ الذى يتشرب عدداً من النصوص مع بقائه ممركزًا بمعنى). وقد عدّد لوران جينى أنماط التناص وتفاعل النصوص، لكنّه وقع فى تنميط شكلانى، فى حين رأى ريفاتير أنَّ النصيَّة مركزها التناص، فالتناص بالنسبة له، آليةٌ خاصة بالقراءة الأدبية، وهو يلتقى مع مصطلح أدبية الأدب الذى صاغه الشكلانيون الروس. أمّا جيرار جينيت فقد صاغ خمسة أنماط مما سمّاه التعالى النصّى وجامع النص، وهى مجموعة المقولات العامة التى ينتسب إليها أى نصّ مفرد.

أمّا مارك أنجينو فقد رأى فى مصطلح التناص كمعارضة سجالية لمفهوم البِنْية، فى حين ركز سومفيل على معايير التحويل والمحاكاة. أما – دوبيازى فقد ركّز على مفاهيم (الاقتباس وكيفية الاستشهاد والانتحال والإحالة والإيحاء وإدماجها فى فضاء النص)، أما ميشيل آريفيه فقد ركّز على الأثر التحويلى الذى تمارسه نصوص على نصوص أخرى. وأشار كثيرون منهم إلى مفهوم **(التلاصّ – Plagiat)** القريب من الانتحال والاقتباس والإخفاء، حيث ظلّ التلاصّ مرتبطًا بمفهومى السرقة والانتحال، وهو أيضًا

يشتمل على درجات مختلفة، أعلاها النقل الحرفى مع الإخفاء. (فالانتحال اقتباس حرفى ولكنه غير واضح) كما قالت آنيك بوياغيه. وبالتالى: فالتلاصّ يتداخل مع التناصّ، لكنّه مصطلح فرعى أساسى، وله أشكال متنوعة، من وجهة نظر بعض النقّاد.

٣- القسم الثانى: التناصّ فى النقد العربى الحديث:

تطرَّق عدد من الباحثين والنقاد العرب لنظرية النص بتأثير الحقبة البنيوية وما بعد البنيوية الأوروبية، وناقشوا مفهوم التناصّ نظريةً وتطبيقًا. وقد اتخذتْ المعالجاتُ السماتِ التالية:

أولاً: ترجمة النصوص النقدية الفرنسية حول نظرية النص والتناصّ، وقد اتّسمت الترجمات بتعددية الترجمات للمصطلح الواحد، مما خلق ارتباكًا لدى القارئ. كذلك اختلفت الترجمات حول المفاهيم، ممّا زاد الأمر غموضًا.

ثانيًا: قُدّمتْ بعض الترجمات مع الشرح بشكل متداخل، حيث لا نعرف أحيانًا حدود النصّ الأصلى فى علاقته مع الشرح والتأويل. وكنّا نفضّل الترجمة الخالصة للنص النقدى الأصلى بعيدًا عن هذا التداخل، حتى يميز القارئ الأقوال النقدية الأصلية.

ثالثًا: كُتبتْ بعض الأبحاث العربية فى التطبيق فى مجال التناصّ، لكن بعضها كان ينقل المفاهيم بشكل حرفى ويطبّقها أيضًا بشكل حرفى على النصوص، دون تليين وتوضيح.

رابعًا: شاعت التخطيطاتُ الشكلانية، مما حوّل هذه النصوص الإبداعية (رواية - شعر)، إلى هياكل عظمية لا دم فيها ولا روح فى البحث النقدى، تحت حجّة الدقة العلمية!

خامساً: أقام النقد الحديث شرنقة حول نفسه بالانفصال أحياناً بين حقيقة النص الأدبى وبين التنظير النقدى، برغم شعار (قراءة النص من الداخل)، وبرغم أنَّ وظيفة النقد الشهيرة هى (تنوير النص)، بما يساعد القارئ على التمتع بالنص وإدراك تفاصيل ماهيته، وكأن النقد يرغب أولاً فى نفى - تبعية النقد، لهذا أقام النقد عمارته النظرية المنفصلة تقريباً عن النص الأدبى فى التطبيقات، برغم وجود إشارات التقابل بين النص الأول والنص الثانى التى لم يتجاوزها النقاد إلى التحليل العميق للواقعة النصيَّة. وكأن النقاد العرب فى حالة صراع لامتلاك المصطلحات وترجمتها، أكثر من امتلاك النص الأدبى نفسه. أما فى مجال التنظير الخالص للتناص، فقد كرّر الباحثون أنفسهم تقريباً، فالتأصيل النظرى يستقى من منبع واحد، مع اختلاف فى درجة فهم المصطلحات والمفاهيم. قد يكون التكرار مفيداً مؤقتاً من أجل انتشار المفاهيم، لكن بعد ما يقرب من ربع قرن، يُفترض الانتقال إلى مرحلة جديدة.

- تناول مصطلح التناص عددٌ كبير من الباحثين العرب. وهنا سأختار عينة أساسية من هذا التناول، لا تهدف إلى رسم تاريخ تدرّج مفهوم التناص، بل معرفة فكرة أساسية عن طريقة التناول:

٣- ١: محمد بنّيس: النصُّ الغائب:

صدر كتاب (ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية) للمغربى محمد بنّيس عام ١٩٧٩، وفيه فصل بعنوان (النص الغائب)[٦٠]. يبدأ بنّيس بالاستشهاد بقول **لتودوروف** (من بين اللوائح التى يمكن وضعها لدى دراستنا نصّاً من النصوص هو

حضورُ أو غيابُ الإحالة على نصّ سابق). ويستشهد بنيس بمقولة كريستيفا - الشهيرة: (كلُّ نصٍّ هو امتصاصٌ أو تحويلٌ لوفرةٍ من النصوص الأخرى). ولذلك كان النص من ناحية أخرى، **إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة، يمكن أن تحول النص إلى صدىً أو تغيير أو اجترار).**

ويحيل محمد بنّيس - حتّى الآن - إلى مرجعين فرنسيين الأول لتودوروف، والثانى هو كتاب - Théorie، ensemble أى نظرية العموم أو النظرية الجامعة أو نظرية المجموع، كما ترجمها لاحقًا عدد من الباحثين العرب، وهو كتاب لجماعة تيل كيل صدر عام ١٩٦٨، وبطبيعة الحال انطلق بنّيس من مفهوم كريستيفا وتودوروف كما هو واضح، لكنه لم يستخدم طيلة الفصل مصطلحى (التناص) أو (التداخل النصّى). معنى ذلك أن مصطلحات (التناصّ - التناصيَّة - التداخل النصّى)، رُبّما لم تكن قد تُرجمت إلى العربية حتّى عام ١٩٧٩- لهذا لجأ بنّيس - بتقديرنا - إلى نحت مصطلحه الخاص (النصّ الغائب)، معادلاً لمفهوم التناصّ تمامًا، لكن علامة الاستفهام وليس التعجب تبقى فى السؤال: ما دام بنّيس قد اطّلع على مفهوم كريستيفا للتناصّ كما هو واضح، فلماذا لم يترجم المصطلح الفرنسى إلى (التداخل النصّى) على الأقل، بدلاً من (النص الغائب)،- على أية حال يبقى مصطلح (النص الغائب) علامة مسجّلة لمحمد بنّيس كمعادل لمصطلح التناصّ، الذى حاولتُ معرفة المترجم الذى نحته لأول مرّة، فلم أستطع، باستثناء ترجمة محمد برّادة لمصطلح (التناصّ) عام ١٩٨٢.

يقول بنّيس: النصُّ شبكة تلتقي فيها عدّة نصوص. وهو نفس كلام كريستيفا - ١٩٦٦ وبارت - ١٩٧٣- ويشير بنّيس إلى أن العلاقة الرابطة، والصلات الوثيقة، بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له - رعاها الشعراء والنقاد منذ القديم، غير أنَّ القراءة المحدثة للنص، سلكت سبيلاً مغايرةً لما كان سائداً من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة. ويقول أيضًا بأنَّ النص يحقق لنفسه كتابةً مغايرةً حتمًا للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله. ويقرر بنّيس بأنه سوف يستعمل لدى قراءة الشعراء المغاربة للنص الغائب في نصوصهم الشعرية - معايير ثلاثة تتخذ صيغة قوانين وهي:الاجترار والامتصاص والحوار.وهو يشرح القوانين الثلاثة على النحو التالي:

١- **الاجترار:** تعامل الشعراء في عصور الانحطاط مع النص الغائب بوعي سكوني، وأصبح النص الغائب نموذجًا جامداً، تضمحلُّ حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.

٢- **الامتصاص:** مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسًا من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد. ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده، فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.

٣- **الحوار:** أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذْ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما

كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار: فالشاعر لا يتأمل النص، بل يغيره. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية.

ثمّ يبدأ بنّيس بالتطبيق على الشعر المعاصر فى المغرب، عبر البحث عن تشكيلات النص:

١- **الذاكرة الشعرية:** ١- المتن الشعرى العربى المعاصر. ٢- المتن الشعرى العربى القديم. ٣-المتن الشعرى الأوروبى. ٤- المتن الشعرى المغربى.

٢- **الحضارة العربية:** القرآن - النص التاريخى - الموروث الأسطورى والخرافى والقصصى، والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية.

٣- **وجود الحضارة المغربية**: قراءة النص المغربى الموروث والتاريخ المغربى والنص الصوفى والفقهى والخرافة.

٤- **الثقافة الأوروبية:** قراءة الفكر، الوجودى والنص الأدبى الاشتراكى.

٥- **الكلام اليومى:** إدماج الكلام اليومى فى نسيج النص الشعرى المغربى المعاصر.

ويختتم بنّيس، بالحديث عن إشكاليات النص الغائب، إذْ يقول بأنّ النصوص تتضاربُ مصادرها وتاريخ وجودها، ومن الصعب تعيين كل النصوص الغائبة أو تصنيف الأسباب التى دعت إلى وجودها بدقّة. كذلك فإن النصوص الغائبة فى النصّ تمرّ بعمليات معقدة، لا يمكن للإرادة الواعية أن تتحكم بها دائمًا. كما أنّ النص الغائب ليس

وحدةً متجانسة فى النص، وهو يَمرُّ عبر عملية القراءة، التى هى كتابة ثانية.

- محمد بنّيس، هو صاحب مصطلح النصّ الغائب، وهو يشرحه كمفهوم وفق كريستيفا وتودوروف وبارت، بما يعادل مفهوم التناصّ تقريبًا. وهو فى التطبيق على النصّ الشعرى المغربى يقف عند حدود التصنيف، دون قراءة ما بعد ذلك. ثمَّ استعمل بنّيس لاحقًا مصطلح **(هجرة النصّ)** فى كتابه (حداثة السؤال، بيروت، ط٢، **١٩٨٨**)، وهو مصطلح ورد فى كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها. ثم استخدم بنّيس مصطلح **(التداخل النصّى)** عام **١٩٨٩** فى كتابه (الشعر العربى الحديث)[٦١].

٣- ٢- محمد مفتاح : استراتيجية التناصّ :

فى كتابه الرائد (تحليل الخطاب الشعرى - استراتيجية التناص)، يتناول المغربى أيضًا - محمد مفتاح، مفاهيم التناصّ، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٨٥- وبتقديرنا أن هذا الكتاب هو أول كتاب يعالج - التناصّ بتوسع واضح، لأنّ الكتاب كلّه يعالج تجلّيات المصطلح والمفهوم مستفيداً من كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها، باستقلالية نقدية، وفهم عميق، منطلقًا من اللسانيات والسيميائيات.

- يتناول محمد مفتاح مفهوم التناص فى فصل خاصّ، فالنص بالنسبة له هو (مُدوّنةُ حدث كلامى ذى وظائف متعددة)[٦٢]. وهو يستخرج التناص من كتابات (كريستيفا - آريفيه - لورانت - ريفاتير)، حيث يقول بأن التناص هو (تعالقُ [الدخول فى علاقة] نصوص مع نصٍّ، حَدَثَ بكيفيات مختلفة)[٦٣].

وكان الباحث قد أشار إلى التداخل الكبير بين مصطلحات: (الأدب المقارن)، (المثاقفة)، (دراسة المصادر) و(السرقات)، وهو يشير إلى بعض المفاهيم الأساسية:

١- **المعارضة:** وتعنى أنَّ عملاً أدبيًا أو فنيًا يُحاكى فيه مؤلفه كيفية (معلم) فيه أو أسلوبه ليقتدى بهما أو للسخرية منهما. **والمعارضة الساخرة**، أى التقليد الهزلى أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدّى هزليًا، والهزلى جديًا... والمدح ذمًا والذمّ مدحًا.

٢- **السرقة** : وتعنى النقل والاقتراض والمحاكاة... (مع إخفاء المسروق). وهذه المفاهيم مقتبسة من الثقافة الغربية. ويقول مفتاح بأننا نجد عند **العرب** ما يقابلها: **١- المعارضة:** التى تدلّ لغويًا على المحاكاة والمحاذاة فى السير، كذلك محاكاة أى صنع وأى فعل، حيث أطلق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية... اسم المعارضة. **٢- المناقضة:** غير أنّ المعارضة - لغويا واصطلاحيًا - تعنى أحيانًا المخالفة، وأطلق عليه - النقيضة.

٣- **السرقة:** وهى أنواع: غامضة وفاضحة حسب ابن رشيق ويتضح مما سبق -يقول مفتاح- بأن هناك نوعين من التناص هما: ١- المحاكاة الساخرة (النقيضة). ٢-المحاكاة المقتدية (المعارضة)، التى يعتبرها البعض الركيزة الأساسية للتناص(٦٤).

ثمّ يتحدث محمد مفتاح عن آليات التناص، وهى بالنسبة له :

أ. التمطيط: وهو يحدث بأشكال مختلفة أهمها:

١- **الجناس بالقلب وبالتصحيف، و(الكلمة - المحور)**، فالقلب مثل (قول - لوق، عسل - لسع)، والتصحيف مثل (نخل - نحل) أما

الكلمة المحور مثل: (كلمة الدهر) فى قصيدة ابن عبدون:

الدهر يفجع بعد العين بالأثرِ فما البكاءُ على الأشباحِ والصُوَرِ

٢- **الشرح:** البيت السابق،هو النواة الأساسية للقصيدة، وكل ما تلاه، شرح وتوضيح له.

٣- **الاستعارة:** تقوم بدور جوهرى فى الشعر.

٤- **التكرار:** يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ.

٥- **الشكل الدرامى:** إنَّ جوهر القصيدة الصراعى، ولّد توترات عديدة بين عناصر بنية القصيدة، ظهرت فى التقابل وتكرار صيغ الأفعال.

٦- **أيقونية الكتابة:** الآليات التمطيطية السابقة، تؤدى إلى أيقونية الكتابة (علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجى).

ب. الإيجاز: نركز هنا على الإحالات التاريخية فى القصيدة. وقد اشترط القرطاجنّى فى الإحالة التاريخية ما يلى: أن يعتمد الشاعر على المشهور منها والمأثور، ثم استقصاء أجزاء الخبر المُحاكى). والإحالة - يقول مفتاح - بأنواعها لا تخرج عن مفاهيم: الترغيب والترهيب والتعجيب)(٦٥).

- **الشعر** - يقول مفتاح - له خصائص بنيوية: **الموسيقى، كثرة المجاز، كثافة المعنى.** أما **التناصّ** فهو ظاهرة لغوية معقدة تستعصى على الضبط والتقنين، إذ يعتمد فى تمييزها على ثقافة المتلقّى وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. كما أن التناص، إمّا يكون اعتباطياً يعتمد على ذاكرة المتلقّى، وإمّا أن يكون واجباً، يوجه المتلقى نحو مظانه)(٦٦).

ويختتم محمد مفتاح، بخلاصة تقول بأن التناص محكوم بالتطور التاريخي. فالتناص هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من خطاب لغوى بدونه)[٦٧].

ويطبق مفتاح مفاهيم - **التناصّ - التشاكل والتباين - التفاعل - الاستعارة... الخ، على قصيدة ابن عبدون (الدهر يفجع...)** على طول الكتاب (٣٥٩ صفحة) مازجًا بين التحليل النظرى والتطبيق، انطلاقًا من السيميائيات واللسانيات.

٣- ٣- كاظم جهاد: الانتحال والتناصّ والاستحواذ:

- للعراقى كاظم جهاد كتاب بعنوان: **(أدونيس منتحلاً - دراسة فى الاستحواذ الأدبى وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص)**، صدر فى طبعته الأولى عام ١٩٩١، منشورات - إفريقيا الشرق - الدار البيضاء[٦٨]. وفى الفصل الأول من الكتاب وهو بعنوان (ما هو التناصّ)- أحكام السرقة لدى العرب، أكّد الباحثُ بأن العرب درسوا التناصّ (السرقة - الإغارة - السطو - تلفيق المعنى - السلخ...) و (التضمين)... الخ. وهو يشير إلى الكتب التراثية: (الوساطة للقاضى الجرجاني، والصبح المُنبى للشيخ يوسف البديعى، والرسالتين: (الحاتمية) و(الموضحة) لأبى على الحاتمى)... ويستشهد ببعض أشكال التناص التى أوردها هؤلاء. وفى الفصل الثانى يتناول التناص فى الأدب العربى، وهو يعرض لحالة الشاعر الفرنسى لوترىامون، قائلاً (لعلّ أفضل دراسة لهذه السرقة المقصودة والمحوّلة، بحيث لا تعود تمثل سرقة، كما مارسها لوترىامون فى - أناشيد مالدرور - و (أشعار)، هى هذه الدراسة التى قدّمها موريس بلانشو

عام ١٩٦٣ فى كتابه (لوتريامون وساد). ثمّ يفصّل الباحث بعض المناقشات التى صاغها بلانشو[٦٩]، ثمّ يشير بسرعة إلى مناقشات: بوياغيه وكريستيفا وبارت وباختين وجينيت وريفاتير، حول التناص، ثمّ يعرض بتوسع كبير لشكلانية التناص عند لوران جينى فى دراسته (استراتيجية الشكل-١٩٧٦). أما فى القسم الثانى من الكتاب، فهو يعرض لأدونيس... منتحلاً، وهو يمهد بفصل أول بعنوان (انتحال الشعراء)، حيث يقول **كاظم جهاد (يبرز سلوكان اثنان متاحان للتناص الحقيقى: إشعار القارئ بطريقة أو بأخرى، بأننا نُناصصُ كاتباً آخر، فعلى هذا الشعور يعتمد مفعول التناص كله؛ أو: تذويبُ نصِّ الآخر ومحوه وإعادة خلقه بالكامل، بحيث لا يعود أكثر من ذكرى بعيدة أو مصدر إلهام للنص بين مصادر أخرى تكثر أو تقل)**[٧٠].

ويخصص كاظم جهاد القسم الثانى من الكتاب أى اعتباراً من الصفحة-٧٩، وحتى نهاية الكتاب-٢٣١، لتطبيق مفهوم الانتحال على نصوص الشاعر السورى أدونيس الشعرية والنقدية. وهو يعدّد حالات السرقة عند العرب (خمسة عشر نوعاً) فى الصفحتين (٢٤-٢٥) من الكتاب، ليطبّقها على أدونيس، حيث يعرض الباحث لوثائق النصيَّة الشعرية لأدونيس، ويقابلها بنصوص **النفرّى**، انطلاقاً من دراسة عادل **عبد الله** (مجلة الطليعة الأدبية، العدد ١١، عام ١٩٧٨، بغداد)، ثمّ يقدم تقابلات بين نصوص أدونيس **ونصوص سان جون بيرس والأصمعى وابن الأثير**، انطلاقاً من دراسة **للمنصف الوهايبى عام ١٩٨٧**، ومقالة لصلاح نيازى (مجلة الناقد، عدد تموز ١٩٨٨)،

حيث يؤكد كاظم جهاد (غياب التناص لدى أدونيس وبروز الانتحال والسرقات). كما يرجع الباحث إلى دراسة عبد الواحد لؤلؤة وهى بعنوان (من قضايا الشعر العربى المعاصر، التناص مع الشعر الغربى) المنشورة فى (مجلة الوحدة - عدد تموز - آب، ١٩٩١، الرباط)، حيث يفضل لؤلؤة مصطلح - التناصُص، بدلاً من التناص، مطبقًا على السيّاب وأدونيس بتأثير إليوت. وفى الفصل الثانى من القسم الثانى يقرأ الباحث (**الانتحال النقدى**) لدى أدونيس انطلاقًا من (**ألبيريس - هايدغر - أوكتافيو باث - صلاح ستيتية - محمد أركون - عبد الوهاب المؤدب - بيبانيا/ بونو...**). وهو يقابل نصوص أدونيس مع نصوص الآخرين مترجمةً وباللغة الأصلية، وغالبًا هى الفرنسية. وفى الفصل الثالث يقرأ أدونيس من زاوية (محاكاة الشكل الشعرى عند **أوجين غيلفيك**).

أمّا القسم الثالث من الكتاب فيناقش الباحث (أدونيس مترجماً **لبونفوا)**. أما فى القسم الرابع من الكتاب فيقرأ الباحث (التفكك الذاتى للأثر الشعرى)، حيث يقرر الباحث أن (عمل أدونيس قد بدأ يشهد منذ سنوات تفككه الذاتى. تفككُ يزيد من انحسار أصدائه ومدى تأثيره، بل وفى العربية، سواءُ لدى الشعراء الجدد أو محبّى الشعر بعامة)(٧١). وهو يقدم (إحدى عشرة نقطة فى تفكك أدونيس). ثم يقدم خاتمة وبعض الوثائق المصوّرة.

٣- ٤- شربل داغر: التناصّ والنقد المقارن:

نشر شربل داغر (لبنان) دراسةً له بعنوان (التناصّ سبيلاً إلى دراسة النصّ الشعرى وغيره) فى (مجلة فصول المصريَّة - العدد

الأول، صيف ١٩٩٧)، بدأها بمقدّمة فى ثلاث صفحات، ثمّ انطلق نحو المساعى التعريفية للتناص، نُلخّصها بلغة الباحث، كما يلى:

يقول شربل داغر بأنَّ كريستيفا هى أول من تطرّق لمفهوم التناص، حيث عرّفته بأنه **(التفاعل النصّى فى نصٍّ بعينه)**، وتوسعت فى تبين قابلياته الإجرائية، حين تناولت شعر لوترىامون **Lautréa-mont**، متوقفةً أمام عمليات **التحوير**، التى أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة. ثمَّ يتطرق الباحث لدراسةٍ للإيطالى (سيجريه-**Segre**)، عام ١٩٨٥، الذى رأى أن التناصّ فى النص الأدبى يشتمل على المجالات التالية **(التذكر أو الاستعادة، أو الاستعمال الصريح أو المقنع، الساخر أو الإيحائى للأصول واستعمال الشواهد)**. أما جيرار جينيت فيُجمل أشكال التناص فيما يلى: ١- الاستشهاد والسرقة. ٢- علاقة النص بعتبة النص (العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبيه وغيرها). ٣- العلاقة بين النصّ والنص السابق عليه. ٤- علاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه. ٥- العلاقة بالأجناس الأدبية التى يفصح عنها النص. **أما الإيطاليان بوجراند Beaugrande وبريسلر Dressler**، فيضعان التعريف التالى للتناص، عام ١٩٨٤، (الترابط بين إنتاج نصّ بعينه أو قبوله، وبين المعارف التى يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى). أما راستيه - Rastier-F، فيقول بأن النص لا يعدو كونه ظاهرة تضمينية فى نهاية المطاف، لا يقوم على (ظاهر) نصّى، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمنى فى آن، ونتحقق منها فى النص نفسه، فى تراكيبه وصيغه).

ويعيّن **أريفيه** مجال مفهوم التناص، أى **مكان النص** على الشكل التالى: (إنّ مكان ظهور (هذه الوقائع النصيَّة)، ليس النص، بل **مكان التناص**، على أن هذا الأخير يفيد أو يُعيّن مجموع النصوص التى تنشأ بينها علاقات تناص). ويعلّق شربل داغر على ذلك بقوله: إذًا يتألف مكان التناص من مواد عديدة، تنشأ بينها علاقات تفاعل، على أننا لا نكتفى بدراسة المكان، بل بتحديد سبيل تحليل مناسب له، يتحقق من خلال عمليات التنصيص التى خضعت لها المواد المذكورة، أى ما يُسميّه شربل داغر **بالوقائع التناصيَّة**. ثمّ يقول (هذا ما ينتهى إليه غير باحث أوروبى) ويتساءل (لكن، أليس هذا هو عينه الذى تحدث عنه النقاد العرب القدامى فى باب (**السرقات**) أو (**التلاصّ**).

وعلى ذلك كله يبنى شربل داغر النتيجة التالية (نحن نعرف أنَّ عمل **الأدب المقارن**، ينتظم على أساس مقارنة بين نصّين: بين نص سابق التحقق تاريخيًا، بوصفه النص الأول والأصل وفاعل التأثير فى غيره، من جهة، وبين نص لاحق تاريخيًا على الأول، بوصفه النص الثانى والنسخة والخاضع للتأثير بالتالى، من جهة ثانية. وهو انتظام يشبه فى بنائه أساس العلاقات فى الترجمة).

أمّا – التناصّ، – يقول داغر – فهو يقلب الأساس التفاضلى اللازم فى أية عملية مقارنة، إذْ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسته بنية بذاتها، وإنْ تتضمن فى عناصرها وعلاقاتها ما يشدّها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه، تتحقق فى النص فى تراكيب نحوية ودلالية، هى الوقائع التناصيَّة. وهى وقائع تقوم فى تفاعلها وإنتاجها تبعًا لعلاقات مختلفة، قد تكون

الاستعادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد، أو التقليد، أو المحاكاة الساخرة، وغيرها، متعمدة أو عفوية، بفعل الاختطاف، أو التملك، أو بمفاعيل الذاكرة الناشطة فى الكتابة). ثمّ يشير داغر إلى الدراسات العربية التى تناولت:

١- أثر إليوت فى الشعر الحديث.

٢- أثر الرومانتيكية الإنجليزية فى (جماعة الديوان).

٣- أثر بودلير فى شعر إلياس أبى شبكة.

٤- أثر الرمانتيكية الفرنسية والإنجليزية فى شعر أبى القاسم الشابّى.

٥- بيجماليون بين توفيق الحكيم وبرناردشو.

٦- الرواية الواقعية بين زولا ونجيب محفوظ.

٧- مسرح العبث بين يونسكو وعصام محفوظ.

لكنه يرى أن الناقد العربى الحديث **(يكتفى فى غالب الأحيان بتعيين أو عرض المواد - المقارنة، أو التى تنشأ بينها علاقات تبادل - دون أن يُبالى بالأشكال اللفظية والنحوية والدلالية التى تحققت بها هذه المواد فى النص المدروس)**. ثم يعرض شربل داغر، لمحاولات: **محمد بنّيس ومحمد مفتاح** ، حيث يقول بأنَّ (محمد بنّيس يعتمد على خطّة جيرار جينيت، فى تناول النصّ الشعرى، ولا سيّما على مصطلحه فى - النص الغائب)، أمّا محمد مفتاح - يقول شربل داغر - فقد (اتّخذ من **التعيينات البلاغية**، القسط الأوفر من حمولاته. إلى هذا فإن تعريفه - التناص - يبقى موزعًا بين - داخل، هو النص المدروس، وخارج، هو النصّ الغائب، فى تعيينات جيرار جينيت).

ويختتم عرضه لبعض قضايا التناصّ عند بنّيس ومفتاح بالقول (**هاتان محاولتان رائدتان، عربيًا - تفتقران إلى خطّة إجرائية بيّنة، يتم الاعتماد عليها في العملية التحليلية**). وهو نفس النقد الذى وجّهه شربل داغر لإشارة المناصرة لأهمية استخدام مقولة التناص، فهو أيضًا، أى المناصرة (لم يقدّم أية قابلية إجرائية لمصطلحى: المثاقفة والتناص). ثمّ يدرس شربل داغر - **مصادر التناصّ ومياديته**: يقترح الباحث - اعتمادًا على راستييه - أن نقرأ التناص بوصفه اتصالاً بخارجه، والتناص بوصفه اتصالاً ضمن النص الواحد، (فقد وجدنا الباحث راستييه يفرق بين التناص الداخلى ضمن النص الواحد، وبين التناص الاعتيادى، ويمكن تسميته بالخارجى، أى الذى يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه، وقد جعل راستييه الوظيفية التناصيَّة الداخلية، لازمة). ثمّ يخلص -داغر- إلى أن **أنواع المصادر التناصية ثلاثة:**

١- **المصادر الضرورية:** أى الموروث العام والشخصى، الذى يتّخذ صيغة الذاكرة، مثل (الوقفة الطللية) فى الشعر القديم.

٢- **المصادر اللازمة:** التناص الواقع فى نتاج الشاعر نفسه، مثل قول بعض النقاد بأن قصيدتى السيّاب (غريب على الخليج) و(أنشودة المطر)، تؤلفان مقطعين من قصيدة واحدة فى الكلّ السيّابى.

٣- **المصادر الطوعية:** ما يطلبه الشاعر عمدًا فى نصوص مزامنة له أو سابقة عليه، فى ثقافته، أو خارجها. وهى مصادر متعددة تندرج فيها متون شعرية أجنبية وعربية، مثل تأثرات محمود درويش

فى بداياته، بشعر عبد الوهاب البياتى ونزار قبانى. وقد تكون المصادر أجنبية لدى الشعراء العرب، فرنسية (لوتريامون - بودلير - رامبو - سان جون بيرس - إيف بونفوا) وإنجليزية (إليوت - يسْتويل) وأمريكية (ويتمان).

أمّا عن **ميادين التناص**، فيقول شربل داغر: ميادين التناص، مواد متفرقة، ذلك أن استحضارها فى النصوص ليس نسقيًا ولا متسقًا فى غالب الأحيان. وهى تشمل فى **المستوى الإيقاعى - النحوى، (النمط)** مثل: نمط الهايكو، أو القصيدة - اللقطة. ونميّز التراكيب مثل الجمل الاسميّة أو الحالية. كذلك نميّز الصياغات، أى طريقة شدّ الألفاظ بعضها إلى بعض مثل تقديم الصفة على الموصوف. ونميّز أيضًا - **المستوى الدلالى (القضايا) والموضوعات والمناخات**، مثل: الحرب الباردة - الغربة فى المقهى - الصعلكة والتمزق. ثم يشير شربل داغر إلى مسألة الأنواع أو الأجناس الأدبية: القصيدة الحكمية على لسان الحيوان - القصيدة التمثيلية - الملحمة - القصيدة - الحكاية، القصيدة الأسطورية، قصيدة النثر، كأجناس شعرية)، ويقدّم الباحث بعض الأمثلة على التناص فى مجال القضايا والموضوعات والمناخات فى إشارات سريعة، مع إشارات سريعة فى الأنماط والتراكيب والصياغات.

ثم ينتقل الباحث إلى **(أشكال التناص)**، حيث يشير إلى مفهومِ **(الاستحواذ)** عند كريستيفا، حين تحدد الوظيفة (التملكية) بقولها: (أُقرُّ بما تقوله أو أرفضه، لكننى أمتلكه **ويستحوذ** على فى آن). ويقدّم أمثلة من الاستحواذ مثل اقتباسات وتضمينات أدونيس

لنصوص النفرى، أو اختطاف المصدر اللغوى، مثل النسق الدينى المسيحى فى نصوص أنسى الحاج. ثم يقرأ الباحث مقاصد التناص. ويختتم شربل داغر بحثه بالقول: التناص، إذنْ، سبيلاً إلى دراسة ثقافتنا فى سياق أوسع، يدرجها من جهة، فى إطار العملية النهضوية المستمرة، على أنها فعل (مثاقفة) متمادٍ، كما يتم فيها، من جهة ثانية، تناول النصوص، انطلاقًا مما تقوم عليه من تحويرات وتملكات و(تَبْيِئَة)(٧٢).

٣- ٥- نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصّى (التناصيّة):

- فى عام ١٩٩٨، صدر كتاب **(آفاق التناصيَّة - المفهوم والمنظور)**، وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات المترجمة من الفرنسية لعدد من أبرز ممثلى الحقبة البنيوية وما بعدها، (بارت- مارك أنجينو - ليون سومفيل - جيرار جينيت - ميشيل أوتان - روجيه فايول) - ومترجم الكتاب هو السورى - **محمد خير البقاعى**، وقد سبق أن نُشرتْ هذه الدراسات مُترجمةً قبل عام ١٩٩٨ - بطبيعة الحال - فى المجلات العربية منذ عام ١٩٨٩، كما سبق أن نشرت دراسات عن التناص فى مجلات عربية معروفة مثل: العرب والفكر العالمى (بيروت) - مجلّة فصول (القاهرة) - الفكر العربى المعاصر (بيروت) - مجلّة - علامات (السعودية) - مجلة كتابات معاصرة - ومجلة الفكر العربى (بيروت)، كما صدرت ترجماتُ لبعض الكتب الفرنسية التى تنتمى لمرحلة البنيوية وما بعدها، التى تناقش نظرية النص، صدرت فى المغرب ولبنان ومصر وسوريا وتونس والجزائر وغيرها.

كل ذلك استفادت منه الباحثة السورية نهلة فيصل الأحمد، فى أطروحة ماجستير عام ٢٠٠٠، وأصدرتها فى كتاب بعنوان **(التفاعل النصّى - التناصيّة: النظرية والمنهج)**، صدر فى سلسلة كتاب الرياض (السعودية)، فى **تموز (يوليو)، ٢٠٠٢.**

وبتقديرنا - أنَّ أهم ما فى الكتاب هو الفصل الرابع من الكتاب (ص ٢٦٢ - ٢٩٦)، وهو بعنوان (التفاعل النصّى: الجهاز المفهوماتى - الدستور، الأقسام، العلاقات والآليات)[٧٣]. وهى تستخدم مصطلحى: التناصيَّة والتفاعل النصّى، طيلة الكتاب، **فالتفاعل النصّى هو (ضبط شعرية النصّ عبر تفاعلاته مع النصوص الأخرى)**[٧٤].

- تلخّص نهلة فيصل الأحمد، **قواعد التفاعل النصّى (التناصيّة)** العامة التى استخرجتها ممن سبقوها، سواءٌ الكتابات البنيوية الفرنسية أو شروحها وتأويلاتها بالعربية. وقد سبق لمحمّد مفتاح فى فصل بعنوان (**التفاعل**) من كتابه- ١٩٨٥ أنْ قال بأن (الذاتية والتفاعل هما جوهر الخطاب الشعرى خاصةً)[٧٥]، وأشارت له بوضوح - مجلة - ألف، المصرية فى العدد الرابع - ربيع ١٩٨٤، تحت عنوان لافت على غلاف المجلّة هو **(التناصّ: تفاعليّة النصوص)**، وأشار له محمد بنّيس وعبد الله راجع عند شرح مفهوم النص الغائب، وأشار له عز الدين المناصرة فى كتابه (حارس النص الشعرى، ١٩٩٣) فى فقرةٍ بعنوان: (التفاعلية: تحطيمُ متبادل للحدود) وغيرهم كثير، لكن شيوع مصطلح (التناصّ)، طغى على مصطلحى: التفاعل النصّى والتناصيَّة، وطغى على مصطلح -

التداخل النصّى وغيرهما. **هنا نقدم تلخيصاً للفصل الرابع من كتاب نهلة فيصل الأحمد، بلغة الباحثة نفسها، كما يلى:**

١- يستمدّ مفهوم التفاعل النصى قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهنًا فى مجال الشعرية الحديثة، فى نقطة تقاطع التحليل الألسنى للنصوص الأدبية مع نظام الإحالة، باعتباره مؤشراً على ما هو - **خارجٌ نصىّ.**

٢- إنَّ أى نصّ مهما كان جنسه، يدخل فى تفاعلات ما، وعلى مستوى ما، مع النصوص السابقة أو المعاصرة اللاحقة له، ومع النصوص المجاورة أو الموازية أو المتداخلة التى تفرضها عمليات إنتاج النصوص.

٣- مفهوم التفاعل النصّى يكشف عن **خاصيةٌ كانت مطمورة**، إنه رمز جديد، يحرك **دينامية القراءة والكتابة**، فى النص الموجود والمترابط مع نص آخر.

٤- مفهوم التفاعل النصّى، **مفهوم متعالٍ** عن الزمان والمكان.

٥- خارج التفاعل النصّى، يصبح النصّ غير قابل للإدراك، فهو يؤدى وظيفة **تواصلية.**

٦- التفاعل النصى، مفهوم متعال على كل الاختصاصات فهو يؤسس لعلم عبر تخصصى.

٧- يعد التفاعل النصى، **نزعة حوارية**، ويكون النص الجديد **نصاً بؤرياً ممركزاً.**

٨- التفاعل النصّى مفهوم سيميائى، يبحث فى مرموزات النصوص وإشاراتها وأيقوناتها وإحالاتها.

٩- التفاعل النصّي يشكل حركة مركزية في مجال التلقي للمرسلة اللغوية والسيميائية، فهو يملك **ذاكرة** تعمل ضمن إطار **جدلية الحضور والغياب**، وإدراك العلاقات بين النصوص، فالتفاعل النصّي يملك **استراتيجية قرائية**.

١٠- التفاعل النصّي يملك استراتيجية تأويلية.

١١- التفاعل النصّي فعالية ثقافية تمسُّ سيرورة الكتابة الأدبية.

١٢- يعوّل على التفاعل النصّي، إنتاج النصوص وإنتاج القوالب الجاهزة، التي تصبح بدورها مضاعفة، تتوالد عنها قوالب أخرى، بحثًا عن شروط اكتمال شخصيتها.

١٣- يتمتّع التفاعل النصّي بقوّة تخريبية بالنسبة للتصنيفات القديمة.

١٤- يعمل التفاعل النصي على رصد كامل الآليات من **الاستدعاء** إلى **التحويل**، ومن الإزاحة إلى الإحلال، ومن **الترسيب إلى الإنتاج**.

١٥- تختار الباحثة مصطلح التفاعل النصّي (التناصية)، كترجمة مقابلة للمصطلحين: (**Transtextuaility** و**Intertextuality**)، بديلاً للمصطلحات الأخرى: (التناصّ - هجرة النصوص - التداخل النصّي - التعالي النصّي - التعالق النصّي - النص الغائب - النصّ الآخر - الترابط النصّي... الخ)، وتبرّر اختيارها بأن **باحثين**، استخدم مصطلح (تفاعلية)، وغيرها من التبريرات، فهي تسير على خطى **محمد خير البقاعي** الذي روّج لمصطلح (التناصيَّة) في ترجماته، وعلى خطى مجلّة - ألف، المصرية.

١٦- تتحدث عن التفاعل النصّى **العام**، وتشير إلى أمثلة عليه فى الشعر الحديث (الأسطورة- النص الدينى - التوراة والإنجيل والقرآن الكريم والحديث الشريف والصوفية - الطقوس والحكمة والمثل والنكتة - الوسيط العصرى ونثر الحياة اليومية والسينما والأغنية - الحكاية والرواية والمسرحية).

١٧- **تشير الباحثة إلى علاقات التفاعل النصّى** كما فى:

١- **الملحق النصّى** ((Paratext (e)) أو النص الموازى أو ما يسمّى - الملحقات النصيَّة.

٢- التناصّ - تجعله الباحثة مصطلحًا فرعيًا يقابل **Intertext**، وهو التفاعل النصّى الصريح مع نصوص بعينها بالاستشهاد والإلماح والرمز، وتقسّمه إلى تناص كلّى وتناص جزئى، بآليات الترصيع والتضمين.

٣- النصيّة الواصفة - Metatextuality : علاقة التفسير والتعليق التى تربط نصًا بآخر.

٤- التعالُق النصّى - يتم بين نصّ لاحق (**Hypertext**) ونصّ سابق (Hypotext)، ويتم بوساطة آليات المحاكاة الساخرة والتحريف والمعارضة والتخطيط والمبالغة والمفارقة.

٥- جامع النصّ - Architextuality: علاقة بكماء لا تتقاطع، إلاّ مع إشارة واحدة من إشارات النصّ الموازى (الملاحق النصيَّة).

٦- الترابط النصى - Hypertextuality: تدرس العلاقة بين النصّ وبين نصوص أخرى على اختلاف أنواعها: صوراً أو مقطعًا موسيقيًا أو قطعًا موسيقيةً أو لوحة أو فيلمًا سينمائيًا، وهى تسمية

مجازية آتية من علم الحاسوب، تصف طريقة تقديم المعلومات، يترابط فيها النص والصور والأصوات... معًا فى شبكة مركبة عنكبوتية، تسمح للقارئ أن ينتج نصَّه بالطريقة التى يريد.

٧- النص الغائب (المسكوت عنه): Apsent text نصٌ غير مكتوب، لكنه يفرض حضوره، يُحيل إلى العلاقة المقموعة، أو الدال المسكوت عنه، ويمكن استكشافه عن طريق قراءة أنظمة الخطاب، وقوانين تشكيله لمستوياته الصوتية والتركيبية والمورفولوجية والمعجمية والدلالية.

٨- النصُّ الكامن: هو النص المتوزع فى الثقوب والثغرات والفجوات النصيّة والنقاط المنتشرة على بياض الصفحة. فالقارئ هو المنتج لطاقة المعنى الكامنة فى النص، ويصبح النص شراكة بين المؤلف والقارئ.

٩- الترجمة: النص المنقول من لغة إلى لغة أخرى. فالنص المترجم هو قراءة وإنتاج آخر.

- أمّا آليات التفاعل النصّى وكيف تتم فتلخّصها الباحثة الأحمد، فيما يلى:

١- التحرير Verbalization: يعنى التحرير الكتابى لما ليس كتابيًّا بالأصل. وينطبق على حالة التفاعل النصّى بين الأنواع أو الأجناس المختلفة، الأدبى والتشكيلى، مثلاً (صياغة لوحة كتابياً، الشعارات المرسومة التى ترمز إلى شىء ما). هنا تُمنح الكتابة بُعداً لفظيًا أو ترجمة تحريرية لمرجع صورى.

٢- الخطيّة - Linearisation : الكتابة ظاهرة خطيّة محكومة باستمرارية السطور أفقيًا كما فى أغلب اللغات أو عموديًا كما فى

الصينية واليابانية. يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النصّ الأصلى الذى يتناصّه هو ويناصصه، وعناصر نصه الجديد فى فضاء الصفحة وداخل حدودها المادية. وبعد هذه التسوية يفيد من بدائل أخرى: تشويش تراتب المقاطع أو التوكيد على بعض الأسطر، بطبعها بحروف مختلفة مائلة أو سمينة.

٣- الترصيع: ترصيع عناصر النص القديم فى نصّ جديد.

٤- التشويش: يعمد المؤلف هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرس، يتدخل هو فيه ويتلاعب به، مُدخلاً عليه إفساداً مقصوداً أو دعابةً مثل: تحويل النص من الفصحى إلى العامية المحكيّة.

٥- الإضمار أو القطع: هنا يُمارس الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو يُحدث حرفًا للنص عن وجهته الأصلية، ويمنحه وجهة أخرى، لم يكن القارئ ليتوقعها مثل (لا تقربوا الصلاة).

٦- التضخيم أو التوسع: يحول النص ويحرفه، بأن يُنمّى فيه فى الاتجاه الذى يريد عناصر دلالية أو مسارد شكلية، يراها هو فيه، ولعلها كانت كامنة فى النص.

٧- المبالغة: ليس تضخيم الكلام كميًّا بالضرورة، لزحزحة أثره، بل فى مبالغة معناه، والمغالاة فيه نوعيًا، مما يفضى إلى كاريكاتورية خاصة.

٨- القلب أو العكس: الصيغة الشائعة فى المحاكاة الساخرة، أو فى (المناقضة والمعارضة)، وله أشكال متنوعة.

٩- التخفيف والتكثيف: عكس المبالغة والتفخيم.

١٠- القطع والمونتاج.

٣- ٦- صبرى حافظ: التناصّ وتفاعلية النصوص- ١٩٨٤ :

قرأتُ **مصطلح (التناص) مُترجمًا** من قبل المغربى **محمد برّادة** فى (**مجلّة الفكر العربى**، عدد يناير وفبراير - ٢٥، **بيروت، عام ١٩٨٢** - ص ١٧)، حين ترجم ندوة لبارت وموريس نادو، ثمّ قرأتُ ملفًا خاصًا بعنوان (**التناص: تفاعلية النصوص**) فى مجلة - ألف، المصرية، العدد الرابع، **ربيع ١٩٨٤**، وفيه دراسة لصبرى حافظ بعنوان (التناصّ وإشاريات العمل الأدبى)، ودراسة لسامية محرز حول المفارقة عند جيمس جويس وإميل حبيبى، ودراسة لكلود أودبير بعنوان: اللغة بين الرؤية الحديثة والرؤية النيوكلاسيكية، وحوار مع الروائى جمال الغيطانى بعنوان (جدلية التناصّ) يتحدث فيه عن القراءات التى أثرت فى تكوين أعماله الروائية، مع عدد من الدراسات نشرتها المجلة (باللغة الإنجليزية) مثل: دراسة آن ملن - هول- **Anne Mullen - Hohl**، وهى بعنوان (سالامبو: النص المألوف والتناص)، ومجدى وهبة (علاقات النصوص والنظام الموسوعى عند لاروس)، وروجر فينش - **Finch**، (ملاحظات حول العروض العربى) وخوسيه هيرنان كوردوفا - **José Hernàn C، rdova** البحث عن الهندى الأمريكى فى يوميات كولومبس وخريف البطريرك لجارثيا ماركيز)، وجون ماير **J- Maier** وبرفين غسيمى **P- Ghassemi** (ما بعد الحداثة والشرق الأدنى القديم) ومقابلة مع شكرى عيّاد حول (النقد والإبدا ع) بالإنجليزية أيضًا.

وتقول المجلّة فى افتتاحيتها ما يلى **(إنّ مصطلح التناص الذى يعنى استحضار نص ما لنصّ آخر قد أصبح شائعًا فى النقد**

المعاصر. ومع أن ظاهرة التناص ليست جديدة، فإنَّ الاهتمام النقدى بها والوعى المتمركز حولها، شىء جديد. ونجد فى هذا العدد مقالات ودراسات تتعامل مع **التناصّ وتفاعلية النصوص،** سواءً بطريقة مباشرة أو غير مباشرة).

وفى **عام ١٩٨٩**، أصدرتْ **مجلّةُ الفكر العربى المعاصر**، البيروتية، عدداً خاصًا عن التناصّ، فى العدد ٦٠-٦١ ، يناير). وفيما يلى سنقدّم تلخيصًا لدراسة **صبرى حافظ** فى مجلّة - **ألف**، **المصرية،** **عام ١٩٨٤**:

- يقول صبرى حافظ بأن النقد العربى جعل النص مدار اهتمامه، قبل أن يطلع علينا النقد الأدبى المعاصر بمفاهيمه عن بنية النص وعن الخصائص الشكلية التى تعطيه طبيعته الأدبية، وعن **تفاعلية النصوص** التى نعرفها الآن باسم (**التناصّ - intertextual-ity**)- ثمّ يروى الباحث (**واقعة تناصيّة**) حدثت بينه وبين كتاب فن الشعر لأرسطو، حين قرأه للمرة الأولى، فلم يجد فيه فكرةً واحدة لا يعرفها - عام ١٩٦٨، ويفسّر السبب (لقد كان كتاب أرسطو بمثابة **النص الغائب**، بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التى قرأتها وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها.) ويضيف الباحث بأنه قد يقع النص فى ظلّ نصّ أو نصوص أخرى، حيث تترك جدليات **الإحلال والإزاحة** هذه، بصماتها على النص. وتترك فاعلية الجدلية ترسباتها فى شتّى طبقات النص. وفكرة **الترسيب - Sedimentation**، هذه، واحدة من الأفكار الأساسية التى يطرحها جاك دريدا فى تعامله مع النصوص، وهى فكرة تتجاوز ترسبات المعنى - يقول صبرى حافظ

– إلى آفاق زمنية وفلسفية بعيدة. **فالنص – حسب دريدا، (ينطوى دائمًا على عدّة عصور، ولا بدّ أن تتقبل أية قراءة له هذه الحقيقة وتنطلق منها)**. وتكتسب مفاهيم: الترسيب – **النص الغائب – الإحلال – الإزاحة، معناها** المحدد ضمن السياق، كما يقول الباحث.

ثم يعرض لآراء – رولان بارت ويورى لوتمان فى نظرية النص، ويستعرض الباحث أهم المرتكزات فى مقال بارت **(من العمل إلى النص)**، خصوصًا حول النصّ والعمل الأدبى، كذلك بالنسبة لجانب الإشارى **Semiotic**، فالنص إشارة مفتوحة على عدد لانهائى من المشيرات والمضامين، بينما نجد أنّ العمل الأدبى إشارة مغلقة على مشير، قد يكون عرضه لعدد من التفسيرات المحدودة التى تتسم بالثبات كل مرّة، بالانغلاق. والأنا التى كتبتْ النصّ – حسب بارت – ليست أنا حقيقية. وهذا يعنى **أن المؤلف يعود إلى النص باعتباره ضيفًا كالآخرين**. أما حول التناصّ فيرى بارت أنّ (كل نصٍّ **يتناص**، أى **يتفاعل** مع غيره من النصوص، وينتمى إلى مجال **تناصى**، لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التى ينحدر منها هذا النص. فالأصول التى ينبثق عنها نصّ ما أصوله مجهولة، ولا يمكن استعادتها. اقتباسات النص من هذه القراءات جميعًا اقتباسات لا يمكن تحديدها أو إرجاعها إلى أصولها أو تأطيرها فى علامات **تنصيص)**.

أمّا – **لوتمان**، فيرى أنه لا يمكن فصل النصّ عن لغات الاتصال الاجتماعى الأخرى. ويستعمل لوتمان مصطلح (غير النصيَّة – Extra-textual) للدلالة على كل العلاقات الخارجة عن النص أو

الواقعة، فى مقابل مصطلح (ضمن النصيّة - intra-textual) الذى يعنى عالم النص الداخلى الخاص. فالنص عند لوتمان (تعبير - Expression)، يتخلّق خلال استعمال الإشارات، ومن هذه الناحية فهو معارض للبنى غير النصيَّة. النص تعبيرٌ، أى نظام ونسق).

ثمَّ يستشهد الباحث بقول (**جوناثان كيلر** - Culler) حول وظيفة التناص (إحدى وظائف مفهوم التناص هى **الإلماح إلى الطبيعة المتناقضة للنظم الاستطرادية** التى لا يمكن أن تنشأ إلاّ فى الكتابة. إذا ما حاولنا أن نأخذ أى عبارة أو نصًّا على أنه لحظة الأصل، فسنجد أنهما يعتمدان على **شفرة سابقة**. وعملية خلق النظام الشفرى، يمكن خلقها فقط، إذا ما كانت متضمنة فى شفرة سابقة، **فالشفرات ذات أصول ضائعة**.).

ثمّ يعرض الباحث لآراء **كريستيفا وهارولد بلوم**، ويقدّم خلاصة:

(دراسة التناص ليست بأى حال من الأحوال، دراسةً للمؤثرات أو المصادر أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة، فهذا مجال الأدب المقارن. ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية، والشفرات الأدبية، والمواضعات التى فقدت أصولها)(٧٦).

٤- خاتمة:

أعتقد أنَّ هذه العيِّنة، تمنح القارئ فكرةً كافيةً عن أبرز الأفكار الجوهرية عن (التناصّ): مصطلحًا ومفهومًا. وفيما يلى بعض الملاحظات:

أولاً: ظلَّ مصطلحُ (التناصّ) هو الأكثر استعمالاً وشيوعًا بين النقاد

العرب، برغم صراع المصطلحات، وكأن المحاولات الأخرى للتمرّد عليه، قد جاءت لمجرد البحث عن التمايُز. وقد ظلّت المحاولات الأخرى مجرد شرح لنفس المفهوم وإنْ اختلفت التسميات: محمد بنّيس استخدم (النصّ الغائب-١٩٧٩) ولاحقًا استخدم (التداخل النصّى-١٩٨٩)، ومحمد برّادة ترجم المصطلح (التناص) عام ١٩٨٢، وصبرى حافظ استخدم (التناصّ) والترسيب و(تفاعلية النصوص) عام ١٩٨٤، واستخدم محمد مفتاح (التناصّ) و(التفاعل) و(التعالق النصّى) و(الدخول فى علاقة)، عام ١٩٨٥، واستخدمت مجلة الفكر العربى مصطلح (التناص) عام ١٩٨٩، وعبد الواحد لؤلؤة استخدم (التناصُص) عام ١٩٩١، وكاظم جهاد استخدم (التناصّ) و(الانتحال) و(الاستحواذ) عام ١٩٩١، ومحمد خير البقاعى استخدم (التناصيَّة) عام ١٩٨٩، وشربل داغر استخدم (التناصّ) عام ١٩٩٧، وسعيد يقطين استخدم (التناص) و(الترابط النصّى)، ونهلة فيصل الأحمد استخدمت (التفاعل النصّى) و(التناصيَّة)، وآخرون كثر استخدموا (التناص). وهكذا ظلّ مصطلح (التناصّ)، هو الأكثر شيوعًا واستعمالاً. وقد استُخدمتْ أيضًا مصطلحات أخرى منها: الحوارية - هجرة النصوص- الإنتاجية النصيّة - النص الآخر - التعالى النصّى - الترسيب النصّى- الشفرات الضائعة). وكل هذه المصطلحات مأخوذة من النقد الأوروبى.

ثانيًا: فيما يتعلق **بآليات وأشكال التناصّ**، استعمل النقاد العرب خليطًا من المصطلحات منها: الامتصاص - التحويل - الاجترار - التلاصّ - الاحتياز - الحوار - التذكر- المثاقفة- دراسة المصادر- التمطيط- الإحالة- المرجعية - التشاكل والتبايُن- التفاعل- التضمين- الانتحال - التذويب - الاستعادة - المحاكاة - الاشتقاق

– المقارنة– الاختطاف – التوازى– التملُّك – النمط– التواصل– التحوير – الترصيع– التشويش– المبالغة – القلب – الخطيّة – التكثيف – الإحلال – الإزاحة – التوليد – التورية– المواربة – التخارج – الإدماج – التداخل – التعالق... الخ. كما ربط الباحثون العرب هذه المصطلحات أو الأشكال المتداخلة بالتصنيفات العربية فى البلاغة القديمة والموروث النقدى، فى محاولة لتليين مفاهيم التناصّ والتلاصّ.

ثالثًا: تمَّ تغيير الفكرة الشائعة عن (السرقات = التلاصّ) فى الموروث النقدى العربى القديم التى تقول بأن العرب استخدموا منهجية (السرقات) للدلالة على الحدّ الأدنى، وأنهم بالتالى: كانوا بعيدين عن مفهوم التناص!!. فالسرقات الأدبية (التلاصّ) فى الموروث النقدى، كانت تعنى أشكال التناصّ الجوهرية، بالمعنى الأوروبى، إضافة لمفهوم السرقة. وبالتالى فإنَّ (التلاصّ) فى الموروث النقدى يعادل تمامًا (التناص) المعاصر، لأن التلاص فى الموروث النقدى، أخذ بالحدّ الأعلى للتفاعل (+) النصى، وأخذ بالحدّ الأدنى من التفاعل (–) النصّى. فالتلاصّ هو النقل والاقتباس مع الإخفاء، وهو شكل أساسى من أشكال التناصّ. وإذا قيل إنَّ التلاص، يحمل أيضًا حكم قيمة سلبية، فإنَّ مصطلح التفاعل النصّى مثلاً يحمل أيضًا قيمة تفاضليّة، توحى بالإيجابية. كما أنَّ التفاعل النصّى لا يعادل التفاعل الكيميائى بالضرورة.

رابعًا: لو قمنا بمقارنة تناصيَّة بين ما قاله النقد الأوروبى الحديث (الفرنسى خاصةً) وبين ما قاله الباحثون العرب حول التناصّ،

لوجدنا أنَّ النقاد العرب يعيشون - حالة تناص، لها أشكال متنوعة أبرزها: (التكرار والامتصاص والنقل والاقتباس والتلاصّ والتحوير والشرح والتفسير والحذف والإضافة) للمفهوم الأوروبى للتناص، كما هو عند: كريستيفا- رولان بارت - جيرار جينيت- لوران جينى- ميشيل أريفيه - ريفاتير- لوتمان - غريماس - راستييه - تودوروف - باختين - سولرس- أنجينو- دوبيازى- سومفيل- دريدا- فوكو- مولينو - بوياغيه... الخ.

خامساً: ظلَّ التنظير لمفاهيم التناص لدى النقاد العرب، منفصلاً عن التطبيق، فعند التطبيق برزت ظاهرة - تعيين مكان التناص بأسلوب التقابل، دون الانتقال إلى المرحلة الأهم، وهى قراءة تجليات التناصّ قراءة ناقدة تحليلية. لهذا ظلّ التطبيق يدور فى ميدان - الإشارات النصيَّة العابرة أحيانًا واللافتة أحيانًا أخرى. وبقى التنظير مهيمنًا على الدخول فى النص نفسه. ليس المهم أن نعرف مكان التناص برغم صعوبته أحيانًا، المهم هو دراسة التناص نفسه أو - الحادثة التناصيَّة. وهنا لا بُدَّ أن نميّز محاولات (محمد مفتاح وسعيد يقطين، محمد بنّيس وعبد الله راجع وكاظم جهاد) فى هذا المجال.

سادساً: يمكن للمنهج التناصّى أنْ يعلب دوراً هامًا فى تجديد وتجاوز (المثاقفة) و(الأدب المقارن) و(التأثير والتأثر) و(التوازى) و(النقد الثقافى) وغيرها، إذا استطعنا إنشاء - جهاز مفاهيمى فاعل ومتحرك وبعيد عن التصنيف البلاغى الجامد، بعيد عن الخطاطات الجاهزة، وذلك بالانتقال إلى مرحلة أعلى فى تطبيق

التناص، دون أن نقع في التفاضل الإيجابي والسلبي. ويمكن أن نعود مرّة أخرى لنبني على ما أنجزه النقاد العرب القدامى (التلاصّ = السرقات) وما أنجزه الأوربيون (التناصّ)، فكلاهما واحد، لأنَّ النقاد العرب القدامى حين أطلقوا تسمية (السرقات)، مارسوا في الوقت ذاته مفهوم – التناص والتلاص معاً في تطبيقاتهم.

الهوامش

١- **بيان مكدونيل**: مقدمة فى نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٣٠.

٢- نفسه: ص٢٩.

٣- نفسه: ص٣١.

٤- نفسه: ص ٦٨.

٥- **جوليا كريستيفا**، فى كتاب (آفاق التناصيَّة - المفهوم والمنظور)، ترجمة محمد خير البقاعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٧.

٦- بارت، نفسه، ص٤٣.

٧- **نهلة فيصل الأحمد**: التفاعل النصّى (التناصيَّة) - النظرية والمنهج، سلسلة كتاب الرياض، السعودية، العدد ١٠٤، يوليو ٢٠٠٢، ص١٩.

٨- نفسه: ص ٢٠.

٩- **البقاعى** - ص ٣١.

١٠- نفسه: ص ٣٠.

١١- **جوليا كريستيفا**: علم النصّ، ترجمة: فريد الزاهى، منشورات توبقال، المحمديَّة، المغرب، ١٩٩١، ص١٣-١٤.

١٢- نفسه: ص ٢١.

١٣- نفسه: ص ٢٢.

١٤- نفسه: ص ٧٨.

١٥- نفسه: ص ٧٩.

١٦- **مارك أنجينو**: فى كتاب (فى أصول الخطاب النقدى الجديد)، ترجمة أحمد المدينى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٠٣.

١٧- **ليون سومفيل**: التناصية والنقد الجديد، ترجمة: وائل بركات، مجلة

علامات، جدّة، السعودية، عدد أيلول ١٩٩٦، ص ٢٣٦.
١٨- **ميخائيل باختين**: شعرية دوستويفسكى، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، منشورات توبقال، المغرب، ١٩٨٦.
١٩- **تسفتيان تودوروف**: ميخائيل باختين: المبدأ الحوارى، ترجمة: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، عمّان، ١٩٩٦، ص (١٢١ - ١٤٤).
٢٠- نفسه: ص ١٢١-١٢٢.
٢١-نفسه: ص ١٢٢.
٢٢- نفسه: ص ١٢٤.
٢٣- نفسه: ص ١٢٥.
٢٤- نفسه: ص ١٢٧-١٢٨.
٢٥- نفسه: ص ١٢٨.
٢٦- نفسه: ص ١٢٨-١٢٩.
٢٧-نفسه: ص ١٣٠.
٢٨- نفسه: ص ١٤٠-١٤٣.
٢٩- **رولان بارت**: فى كتاب (آفاق التناصيَّة) - مرجع سبق ذكره، ص ١٨.
٣٠- نفسه: ص٤٢.
٣١- نفسه: ص ٤٢-٤٣.
٣٢- نفسه: ص ٥٢.
٣٣- **رولان بارت**: لذّة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨، ص ٤٠.
٣٤- نفسه: ص ٦٢.
٣٥- **كاظم جهاد**: أدونيس منتحلاً - دراسة فى الاستحواذ الأدبى وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناصّ؟، مكتبة مدبولى، ط٢، القاهرة، ١٩٩٣ - ص٣٨.
٣٦- نفسه: ص ٤٣.
٣٧- نفسه: ص ٤٥.
٣٨- نفسه: ص ٤٨.

٣٩- نفسه: ص ٥١-٥٣.

٤٠- نفسه: ص ٥٣-٥٧.

٤١- **مارك أنجينو** - مرجع سبق ذكره، ص١٢٥.

٤٢- نفسه: ص ١٠٨.

٤٣- نفسه: ص ١١٠.

٤٤- نفسه: ص ١١٢-١١٤.

٤٥- **جيرار جينيت**: في كتاب (آفاق التناصية - ترجمة البقاعي)، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٢-١٣٩.

٤٦- **جيرار جينيت**: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط٢، المغرب، ١٩٨٦.

٤٧- **ليون سومفيل** - مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٩.

٤٨- نفسه - ص ٢٤٠.

٤٩- **ليون سومفيل**، في كتاب (آفاق التناصيَّة) - ص ١١٢-١١٣.

٥٠- نفسه: ص ١٢٠.

٥١- **بيير مارك دوبيازي**: نظرية التناصيَّة، ترجمة: الرحوتي عبد الرحيم، مجلة علامات، جدَّة، السعودية، عدد أيلول ١٩٩٦، ص ٣١٠.

٥٢- نفسه: ص ٣١٠-٣١١.

٥٣- نفسه: ص ٣١٣.

٥٤- نفسه: ص ٣١٤.

٥٥- نفسه: ص ٣١٤.

٥٦- نفسه: ص ٣١٥.

٥٧- نفسه: ص ٣١٨.

٥٨- نفسه: ص ٣١٩.

٥٩- **ميشيل أريفيه**: في كتاب (السيميائية: أصولها وقواعدها - ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ٩٥-٩٦.

٦٠- **محمد بنِّيس**: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٥ - أنظر: الصفحات: ٢٥١-٢٨٠ - وانظر

أيضًا: عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة - بنية الشهادة والاستشهاد - الجزء الثاني، منشورات عيون المقالات، المغرب، ١٩٨٨، ص ٥-٨٤.

٦١- **محمد بنّيس**: الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها - الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط٣، ٢٠٠٣، ص١٨١-١٨٣.

٦٢- **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، عام ١٩٩٢، ص ١٢٠.

٦٣- نفسه: ص ١٢١.

٦٤- نفسه: ص ١٢١-١٢٢.

٦٥- نفسه: ص ١٢٥-١٢٨.

٦٦- نفسه: ص ١٣٠-١٣١.

٦٧- نفسه: ص ١٣٤-١٣٥.

٦٨- **كاظم جهاد** - مرجع سبق ذكره.

٦٩- نفسه: ص ٢٧.

٧٠- نفسه: ص ٧٩.

٧١- نفسه: ص ٢٠٣.

٧٢- **شربل داغر**: التناصّ، سبيلاً إلى دراسة النصّ الشعرى، في: مجلة فصول، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، القاهرة، انظر: الصفحات: ١٢٤-١٤٦.

٧٣- **نهلة فيصل الأحمد**: التفاعل النصّى (التناصيَّة)، مرجع سبق ذكره، انظر: الصفحات (٢٦٥-٢٦٩).

٧٤- نفسه: ص ٢٩٧.

٧٥- **محمد مفتاح** - مرجع سابق، ص ١٤٨.

٧٦- **صبرى حافظ**: التناصّ وإشاريات العمل الأدبى، في: مجلة - ألف، منشورات الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد الرابع، ربيع ١٩٨٤، (ص ٧-٣٢).

الفصل الثالث
التناصّ، والتلاص فى الموروث النقدى

١- مقدّمة :

أخذ موضوع (السرقات الأدبية = التلاصّ)، حيّزًا واسعًا فى الموروث النقدى، وبرغم أنَّ المصطلح الأوروبى، (التناصّ) الذى نحتته **جوليا كريستيفا، الناقدة البلغارية المتفرنسة**، قد شاع، وأصبح مستخدمًا بشكل واسع فى النقد العربى الحديث، فإن بعض الباحثين العرب فى موضوع السرقات، ظلّوا يستخدمون قراءة معظم أشكال التناصّ، على أنها سرقات. والصحيح أن الموروث النقدى، تفاعل من الناحية العملية مع السرقات، على أنها مزيج من أشكال متعددة للتناصّ والتلاصّ معًا، وليس التلاصّ وحده، برغم إدراجها جميعًا تحت عنوان (السرقات).

وتكمن الإشكالية الثانية فى موضوع (السرقات = التلاصّ) فى الموروث النقدى، فى المصطلحات المستخدمة فى وصف درجات

الإبداع والتقليد والسرقة، حيث تتداخل بعض هذه المصطلحات، أو تتشابه، أو تختلف فى التسمية. ولو أخذنا معظم المصطلحات التى صاغها الأوروبيون، لوجدنا تشابهًا كبيرًا بينها وبين المصطلحات العربية التى استخدمها النقاد العرب القدامى.

يهدف هذا البحث إلى إعادة قراءة موضوع السرقات من منظور النقد الحديث، بقراءة وجهات النظر المتنوعة، فى الأفكار الأساسية للنقاد العرب القدامى، من أجل معرفة التشابه مع مفهوم التناصّ الأوروبى، بعيداً عن أية إسقاطات معاصرة.

وقد تناول النقاد العرب القدامى موضوع السرقات بشكل واسع فى كتب وصل بعضها إلينا، وبعضها لم يصل، تناوله عدد كبير من النقاد، من بينهم: (ابنُ قُتيبة فى (الشعر والشعراء)، وابنُ السكيت فى (كتاب سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه)، وأبو الفضل أحمد بن أبى طاهر طيفور فى (سرقات البحترى من أبى تمّام)، وأبو الضياء بشر بن يحيى فى (سرقات البحترى من أبى تمّام، وكتاب السرقات الكبير)، وعبد الله بن المعتزّ فى (سرقات الشعراء)، وأبو محمد عبد الله بن يحيى المعروف بابن كناسة فى (سرقات الكميت من القرآن وغيره)، والزبير بن بكار القرشى فى (إغارة كُثير على الشعراء)، وأحمد بن عبد الله الثقفى فى (مَثالبُ أبى نواس)، وابنُ عمّار فى (مساوئ وسرقات أبى نواس)، وأبو على السجستانى فى (سرقات أبى تمّام)، والآمدى صاحب كتاب الموازنة، له فى السرقات كتاب سمّاه، (فرق ما بين الخاص والمشترك من معانى الشعر)، والصاحب بن عبّاد فى (الكشف عن مساوئ المتنبىّ)، وأبو على الحاتمى فى

(الرسالة الموضّحة فى سرقات المتنبىّ)، وله أيضًا (حلية المحاضرة)، وابن وكيع التنيسى فى (كتاب المنصف)، وابن جنّى فى كتاب (النقض على ابن وكيع فى شعر المتنبىّ وتخطئته)، وابن الدهان فى (المآخذ الكندية من المعانى الطائيّة)، وابن الأثير فى (رسالة الاستدراك)، وأبو سعيد العميدى فى (الإبانة عن سرقات المتنبىّ)، والحسن بن أحمد الأعرابى فى (السَلّ والسرقة)، ومُهلهل بن يموت فى (سرقات أبى نواس)، وأبو فرج الأصبهانى فى (الأغانى)، والصولى فى (أخبار أبى تمّام)، والمرزبانى فى (الموشّح)، وأبو هلال العسكرى فى (الصناعتين) وابن شرف فى (إعلام الكلام)، وعبد القاهر فى (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، وابن رشيق فى (العُمدة)، وابن الأثير فى (المثل السائر)، والقاضى الجرجانى فى (الوساطة...)[١]، وغيرهم كثير.

٢- النقاد العرب القدامى والسرقات الشعرية:

ليس الهدف هنا، استقصاء كل ما كتبه النقاد القدامى فى موضوع السرقات، وإنما اختيار عينة أساسية وضرورية، لفهم الكيفية التى تناول بها النقاد القدامى، موضوع السرقات الشعرية، والسبب فى الاختيار، وليس الاستقصاء التاريخى، هو كثرة التشابهات فى تناول الموضوع إلى درجة التكرار، لأننا أمام ركام هائل، مما كُتب فى الموضوع.

٢- ١: الجُمحى:

- يقول طه **إبراهيم** فى مقدمة **كتاب (طبقات الشعراء) لابن سلاّم الجُمحى**، أنّ ابن سلاّم أشار إلى موضوع **(النّحل)**، وأراد أن يحمل

الذين يدوّنون الشعر على التنقية، ويدعوهم ألاّ يتركوا للخلف إلاّ الثابت الصحيح. فقد شاعت قبل ابن سلاّم، فكرة أن من الشعر الجاهلي، ما هو مصنوع(٢). ويرجع ابن سلاّم أسباب وضع الشعر إلى سببين:

١- العصبية في العصر الإسلامي، وحرص كثير من القبائل العربية على أن تضيف لإسلامها ضروبًا من المكانة والمجد، وهذا المجد يسجّلُه النقد، وديوانُه الشعر.

٢- الرُواة، وزيادتهم في الأشعار(٣): **(وكان أول من جَمَعَ أشعار العرب، وساق أحاديثها: حمّاد الراوية، وكان غير موثوق به، كان ينحل شعر الرجل غيره، ويزيد في الأشعار، وكان يكذب ويَلْحن ويكسر)**(٤).

٢- ٢: ابن قتيبة:

- أمّا **ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء)**، فقد استخدم عدّة مصطلحات منها: (**السرقة**)، حين نقل عن الأصمعي قوله: إنّ رؤبة بن العجّاج كان يرى أن الشاعر ذا الرُمَّة، يسرق منه(٥). واستخدم ابن قتيبة مصطلح (**الأخذ**): وكان ذو الرمَّة، كثير الأخذ من غيره(٦). وهو أي ابن قتيبة يستخدم تعابير مثل: ١- ومما سَبقَ إليه، **فأُخذ** منه. ٢- هل **طَفْتَ** من جرير شيئًا. ٣- حتى ظنّ الرجل أن الفرزدق قالها، وأن جرير **سرقها**. ٤-**أخذه** فلان. ٥- وهو **مثل** قول فلان. ٦- جاء بمعناه **وزاد عليه**. ٧- وممّا أخذه **الشعراء** من **شعر امرئ القيس**. ٨- أخذ رؤبة من أبيه. ٩- سرقه من أبيه. ١٠- ومن جيّد شعره، ويقال إنّه **منحول**. ١١- ومما **نُحل**... وهكذا يكون ابن قتيبة،

قد استخدم المصطلحات التالية: **السرقة والأخذ والانتحال والعُلوق والتشابه والزيادة**، لكن مصطلح (الأخذ) هو الأكثر استعمالاً في تطبيقاته، كذلك فهو لم يعرّف هذه المصطلحات. وهو يقول: (وليس لمتأخّر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين)(٧). وفيما يلي، نُقدّم مثالاً على (**الأخذ**) عند ابن قتيبة: (ومما سبق إليه مالك بن الريب، فأُخذ عنه، قوله: (العبد يُقرع بالعصا... والحرُّ تكفيه الإشارة)، وقال ابن مُفرِّغ: (العبد يُقرع بالعصا... والحرُّ تكفيه الملامة)، وقال بشار بن برد: (الحرُّ يُلحى والعصا للعبدِ... وليس للمُلحف مثلُ الردِّ)(٨). أما المثال الثاني الذي نختاره من ابن قتيبة، فهو: (قال امرؤ القيس: وقوفًا بها صحبي على مطيّهمْ... يقولون: لا تهلَك أسىً **وتجَمَّلِ**)، أخذه طرفة فقال: وقوفًا بها صحبي على مطيّهمْ... يقولون: لا تهلك أسىً **وتجلَّدِ**)(٩). أما (**السرقة**) فقد وردت على النحو التالي: (سرق رؤبة بيته: وبلدٍ يغتال خطو المختطي)، سرقه من أبيه العجّاج الذي يقول: وبلدةٍ بعيدةِ النياطِ... مجهولةٍ تغتالُ خطْوَ الخاطي)(١٠).

وهكذا، فالسرقة والأخذ، يتشابهان عند ابن قتيبة. أما المنحول، فهو يقدم أبياتًا لشاعر ما، ثم يقول: ويقال إنها منحولة. كذلك نجد أنَّ ابن قتيبة يتعرض للأخذ في مواضيع مشتركة مثل: (وصف الفرس والناقة) أو (وصف ثغر المرأة) وغيرها. وتبقى قضية الأخذ في حالة امرئ القيس مع طرفة، مسألة مُحيِّرة، فالفارق هو بين (وتجمّلِ... وتجلّدِ) فقط، فهل يعود الأمر إلى خطأ في الرواية، كما يقول بعض النقاد، أم أن المسألة هي سرقة... وكفى، أم أن الأمر يتعلق بالانتحال، أي اختلاف القائلين. ويُعلّق إحسان عباس على قول

ابن قتيبة: (ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم، بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم، بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين)، أن ابن قتيبة فى جهده النقدى يمتلك: (صفتين: التوفيق والتسوية)[11]، ولكن برغم هذا القول لابن قتيبة، فإنّه فى التطبيق يُراعى مسألة السابق واللاحق، مراعاةً واضحة.

٢- ٣: مُهلهل بن يموت:

فى **كتابه (سرقات أبى نواس)**، يقدّم مُهلهل بن يموت، تبريراً لرسالته، يشبه إلى حدّ كبير تبريرات النقاد الآخرين، حيث يزعم الموضوعية: (ورأيت من الناس كلَّ من تعصّب لشاعر من الشعراء، قصد آخر بالعيب والازدراء، على مقدار الشهوات، ومكان العَصَبيات. كلٌ عبد شهوته وخادم عصبيته. ثمَّ هم أجمعوا على أبى نواس، وتفضيله على شعراء الناس، والعصبيّة له)[12]. وبرغم أنَّ ابن يموت وأبا نواس، بصريان، فإنه لا يتعصب له، لهذا قرر كشف سرقاته، كما يقول. ثمّ يبدأ ابن يموت بكشف سرقات أبى نواس **(فى باب المديح)**، مستخدماً مصطلحى: **السرقة والأخذ**، فيقدم أربعة وثلاثين مثالاً من سرقات وأخذ أبى نواس فى باب المديح وحده. فمن **السرقات المطابقة** تماماً، قول أبى نواس: (فتىً يشترى حسن الثناء بماله)، سرقه حرفيًا من الشاعر الأبيرد بن المعتذر. وقوله: (وفى السلم يزهى منبرٌ وسريرُ) سرقه حرفيًا من أبى صاره. أما **الأخذ**، فقد قال أبو نواس: (فتىً لا تلوك الخمر شحمة ماله)، وكان قد أخذه من قول زهير: (أخو ثقةٍ، لا تُهلك الخمر مالَه). لكَنَّ معظم ما ذكره ابن يموت فى الأخذ، هو مجرّد كلمة هنا تقابل كلمة هناك، وهو ما

يقع فى دائرة المشترك العام، أما السرقات عند أبى نواس فى المديح، فهى أوضح. ثمَّ يقرأ ويعدّد سرقات أبى نواس فى (**باب المراثى**)، وهى أربعة أبيات، لكن بعضها لا يدخل فى باب السرقة. أما سرقاته فى (**الأماجى والمعاتبات**)، فهى أربعة أبيات. أما سرقاته فى (**الزهديات**)، فهى ثلاثة، سرقها من: جرير، ومن نثر لعبد الملك بن مروان، ومن الأصمعى. أما سرقاته فى (**الطرد**)، فقد سرقها أبو نواس من: الشمردل اليربوعى، أبى النجم، امرئ القيس، كعب بن زهير، ذى الرمَّة، عبيد بن الأبرص، عدى بن الرقاع، وعدد الأبيات المسروقة فى الطرديَّات هو اثنا عشر بيتًا، لكن بعضها لا يعتبر من السرقة، بل يدخل فى باب الأخذ. أما فى باب (الخمريات)، وهو الأهم والأشهر عند أبى نواس، فإنَّ ابن يموت، يقدّم أمثلةً لاثنتين وأربعين سرقة. (قال الأعشى: وكأسٍ شربتُ على لذّةٍ... وأُخرى تداويتُ منها بها)، فسرقه أبو نواس وقال: (دع عنك لومى، فإنَّ اللوم إغراءُ... وداونى بالتى كانت هى الداء)[١٣]. واستخدم ابن يموت فى موضوع سرقات الخمريات، مصطلحى: **الأخذ والنقل**، خمس مرّات من بين الاثنتين وأربعين سرقة. وبعضها سرقات حقيقية، وبعضها الآخر يدخل فى باب التأثر، وباب المشترك العام، وباب التشابه. أما سرقات أبى نواس فى باب (**المشهر فى المؤنث والمذكر**)، فهى تقرب من ثلاثين سرقة، مستخدمًا مصطلح الأخذ مرةً واحدة. وتنطبق على هذا الباب نفس الملاحظات السابقة.

- ثم انتقل ابن يموت فى رسالته إلى البحث عن سلبيات وأخطاء أبى نواس الأخرى، مع انتقاد (كفرياته). وفى الختام يعد ابن يموت

بكتابة رسالة تناقض رسالته عن سرقات أبى نواس: (أدلُّ فيها على فضل الرجل، وأكشف من غزارة علمه، وسلامة طبعه، واستعلائه على القريض، وما يشهد له بالتقدم على كل شاعر فى زمانه)(١٤). وهذا الوعد من ابن يموت بإنصاف أبى نواس بعد أن عدّد سرقاته، ظلّ مجرد وعد، مثل وعود معظم النقاد القدامى.

٢- ٤: الآمدى:

- **فى كتابه (الموازنة)** بين أبى تمّام والبحترى، يتعرض الآمدى لموضوع السرقات من خلال منهجه فى الموازنة. وهو يبدأ بذكر (مساوئ) الشاعرين، ويختم بذكر (محاسن) الشاعرين. فالبحث عن المساوئ والمحاسن هو هدف الموازنة: (وأذكرُ طرفًا من سرقات أبى تمّام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحترى، فى أخذ ما أخذه من معانى أبى تمّام، وغير ذلك من غلط فى بعض معانيه)(١٥). ثمّ يبدأ بسرقات أبى تمّام، فيستعرض **مختارات الحماسة لأبى تمّام**: (فإنّه ما شىء كبير من شعر جاهلى ولا إسلامى ولا محدث، إلاّ قرأه واطّلع عليه، ولهذا أقول: إنَّ الذى خفى **من سرقاته**، أكثر مما قام منها، على كثرتها. وأنا أذكر ما وقع إلى فى كتب الناس من سرقاته، وما استنبطتُه أنا منها واستخرجته)(١٦). وهكذا يُقرّ الآمدى بمصطلح (السرقة) عند أبى تمّام، ومصطلح (الأخذ) عند البحترى، لكنه لاحقًا - **فى التطبيق** - يوازى بين المصطلحين وكأنهما واحد. أما **مرجعية الآمدى** فى ذلك، **فهى**: ١- الكتب والروايات السابقة. ٢-الاستنباط الشخصى، لكنّه يستخدم **الحتمية الميكانية**، حين يرى أن أبا تمّام مثقّفٌ واسع

الأطلاع، والدليل هو مختاراته في الحماسة، وبالتالي، فمن المؤكد - من وجهة نظره- أنه يسرق. ثم يبدأ الآمدى بالتطبيق على أمثلة سرقات أبى تمّام، مستخدمًا الصيغ التالية: ١- أخذه الطائى. ٢- أخذه الطائى وأحسن الأخذ. ٣- أخذ الطائى المعنى والصفة. ٤- أخذ صدر البيت الأول. ٥- أخذ معنى البيت الثانى. ٦-وقال جِرانُ العَوْد...وهو السابق إلى هذا المعنى، فتبعه الطائى. ٧-وقال الطائى... (وهو) أراد قول الفرزدق...، فقصَّر عنه. ٨- أخذه الطائى، فخلط، لقصده مجانسة اللفظ. ٩- أخذه الطائى، فأتى فى المعنى زيادةً، وجاء به فى بيتين، وقد ذكر المتقدمون هذا المعنى. ١٠- فأخذه أبو تمام فقال وألطف المعنى وأحسن اللفظ. ١١- لست أدرى، أيُّهما أخذ من صاحبه. ١٢- أنشدنى دعبل هذه القصيدة، وجعل يُعجّبنى من الطائى فى ادعائه إياها، وتغييره بعض أبياتها. ١٣- وقول أبى تمّام... يحتاج إلى تفسير، مع سرقته المعنى. ١٤- المعنى عند المرأة، أخذه أبو تمّام، فجعله فى الخمر. ١٥- أخذه أبو تمام، وعَدَل به إلى وجه المديح. ١٦- أخذ أبو تمّام اللفظ والمعنى جميعًا. ١٧- أخذ أبو تمّام المعنى فكشفه وأحسن اللفظ وأجاد. ١٨- قال أبو تمام: أخذتُه من نادبة. ١٩-أحسن الأخذ وأصاب التمثيل. ٢٠- أخذه، فأفسد المعنى. ٢١- فقال الطائى، وحوَّل المعنى، وأجاد. ٢٢- أخذه وعَدَل بشطر البيت إلى وجه آخر، فأحسن. ٢٣- أخذه، فغيّره تغييرًا حسنًا.

- هذه هى الصيغ والأشكال التى استخدمها الآمدى فى حديثه عن سرقات أبى تمّام، ويمكن حصرها بما يلى: **١- الأخذ. ٢-**

السرقة. ٣- التبعيّة. ٤- التقصير. ٥-الخلط. ٦- الزيادة. ٧- الإدّعاء. ٨- التغيير. ٩- التعديل. ١٠- الكشف. ١١-الإفساد. ١٢- التحويل. لكنّ المصطلح الأكثر استعمالاً، هو (الأخذ)، وهو الاسم المُلطّف للسرقات. وفيما يلي أمثلة من الآمدي، حول سرقات أبي تمّام:

١- قال **كُثير**: (إذا وصلتنا خُلّةٌ كي تزيلها... أبينا، وقلنا: الحاجبيَّةُ أوَّلُ)، فأخذه أبو تمّام في قوله: (نقّلْ فؤادَكَ حيث شئتَ من الهوى... ما الحبُّ إلاَّ للحبيب الأوَّلِ)[١٧].

٢- وقال **الفرزدق**: (أنتم قرارةُ كل مَدْفَعِ سَوْأةٍ... ولكلّ سائلة تسيل قرارُ)، فأخذ أبو تمام اللفظ والمعنى جميعًا، في قوله: (وكانت لوعةً ثم اطمأنّتْ... كذاكَ لكلِّ سائلةٍ قرارُ)[١٨].

٣- وقال **توبة بن الحُميِّر**: (يقول أناسٌ: لا يضُرُّك نأْ يُها... بلى كلُّ ما شفَّ النفوسَ يضيرها)، أخذه أبو تمّام وزاد فيه بقوله: (لا شيء ضائرُ عاشقٍ، فإذا نأى... عنه الحبيبُ، فكلُّ شيءٍ ضائرُه)[١٩].

ونحن لا نرى في تشابه كلمتي القافية، سرقةً، كما في البيت الأول. ثمَّ يناقش الآمدي **تخريجات ابن أبي طاهر لسرقات أبي تمّام**، ويرى أنه: (**أصاب في بعضها، وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاصّ من المعاني بالمشترك بين الناس، مما لا يكون مثله مسروقًا)** كما يؤكّد الآمدي[٢٠]. **فالعَرْجي** يقول: (ألا أيّها الرَّبعُ الذي بان أهلُه... لقد أدركتْ فيك النوى ما تحاوِلُه)، أخذه أبو تمام في قوله: (أجلْ أيُّها الرَّبعُ الذي خفَّ أهلُه... لقد أدركتْ فيكَ النوى ما تحاوِلُه). وبطبيعة الحال، هذه سرقة، لذا لا يعلّق الآمدي عليها، وكأنه يريد استكمال

موضوع سرقات أبى تمام بالاعتماد على ابن أبى طاهر، لكنه يكرر قوله السابق، حين يقول: **(ومما نَسَبه فيه ابن أبى طاهر إلى السَّرَق، ما ليس بمسروق، لأنه ممّا يشترك فيه الناس من المعانى والجارى على ألسنتهم، ومنه ما نسبه إلى السَّرَق والمعنيان مختلفان)**. مثل قول أبى تمَّام: (ألم تمتْ يا شقيق الجود مُذْ زمنٍ... فقال لى: لم يمتْ مَنْ لم يَمُتْ كرمُه)، أخذه كما يقول ابن أبى طاهر من **العتّابى**: (رَدَّتْ صنائعُه إليه حياتَه...فكأنّه من نشرها منشورُ)[٢١]. ويعلّق الآمدى: ومثل هذا لا يقال له مسروق، لأنه قد جرى فى عادات الناس. كما يورد الآمدى قول الخُرَيْمى: (أدركتنى -وذاك أوّلُ دائى- بسجستانَ حِرْفَةُ الآدابِ)، وقول أبى تمّام: (أدركتْه، أدركتْنى، حِرْفَةُ الأدبِ)، فيرى أنها ليست سرقة، لأن (حرفة الآداب) لفظة قد اشترك الناس فيها)[٢٢]. وهكذا يردّ على ابن أبى طاهر بصيغ متنوعة مثل: ١- وهذا معنى شائع. ٢- وهذا ليس مسروقًا، لأنه من المعانى المشتركة. ٣- ليس بين المعنيين اتفاق. ٤- هذا معنى متداول مشهور. ٥- المعنيان مختلفان.

- وحين يصل الآمدى إلى **سرقات البحترى**، يرى أن البحترى أخذ من معانى مَن تقدّم من الشعراء، وممن تأخّر، أخذًا كثيرًا، فقد أخرج ابن أبى طاهر للبحترى، ستمائة بيتٍ مسروق، وأخذ من أبى تمّام، مائة بيت، كما يقول الآمدى، مؤكدًا أن **باب السرقة لم ينج منه متقدم أو متأخر**. وهنا يؤكد الآمدى أحد أسباب نشوء باب السرقات فى النقد، وهو أنَّ: (أصحاب أبى تمّام، ادّعوا أنه أوّل سابق، وأنه أصل فى الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما **استعاره** من معانى

الناس، لكن أصحاب البحترى لم يدّعوا ما ادّعاه أصحاب أبى تمّام، لهذا لم أستقص باب البحترى، ولا قصدت الاهتمام إلى تتبعه)(٢٣).

ثمّ يقدّم بعض سرقات البحترى، مستخدما مصطلح (**الأخذ**) مثل قول محمد بن وهيب: (هل الدهر إلاّ غمرةٌ ثم تنجلى... وشيكًا، وإلاّ ضيقَةٌ فَتَفَرَّجُ)، أخذه البحترى فقال: (هل الدهرُ إلاّ غمرةٌ وانجلاؤُها... وشيكًا، وإلاّ ضيقةٌ وانفراجُها)(٢٤). وهو يستخدم مصطلح **الإلمام**، دون أن يكون سرقة. ثمّ يتطرّق لما أخذه البحترى من أبى تمّام، بتقديم عشرات الأمثلة على السرقات. ويناقش مرّة أخرى، (كما ناقش ابن أبى طاهر)، ما خرّجه أبو الضياء بشر بن تميم من سرقات البحترى، معلنًا عدم قناعته أنه مسروق، لأن أبا بشر: (**تعدّى – السرقات – إلى التكثير، وإلى أن أدخل فى الباب، ما ليس منه... فإنّما السَّرَقُ فى الشعر، ما نُقل معناه دون لفظه**)(٢٥).

وبعد أن يستعرض الأمثلة، التى يرى أن أغلبها تقع فى دائرة المعانى المشتركة، يختم موضوع السرقات بقوله: (وقد كان ينبغى لأبى الضياء أن لا يُخرِّج مثل هذا، فى السَّرَق، ولا يفضح نفسه)(٢٦).

٢– ٥: المَرْزُبانى:

– فى كتابه (**الموشّح**) يسرد المرزبانى الخبر التالى: (أخبرنا ابن دريد، قال: أخبرنا أبو حاتم، قال: سمعت الأصمعى يقول: **تسعة أعشار شعر الفرزدق، سرقة**، وكان يكابر. أمّا جرير، فما علمته سرق إلاّ نصف بيت)، ويعلّق المرزبانى على ذلك بقوله: (وهذا تحاملٌ شديد من الأصمعى، وتقوُّلٌ على الفرزدق لهجائه باهلةَ، ولسنا نشكُّ أن الفرزدق، قد أغار على بعض الشعراء فى أبيات معروفة، فأمّا أن

نطلق أنَّ تسعة أعشار شعره سرقة، فهذا مُحال). وقال أحمد بن أبى طاهر: (كان الفرزدق يُصلتُ على الشعراء، ينتحل أشعارهم، وكان يقول: **خير السرقة، ما لم تُقطع فيه اليد)**[٢٧].

- وفى موقع آخر يروى بيتَ أبى نواس: (وجدنا الفضل أبعدَ من رَقاشٍ... من ابن الأُتن مِنْ ولد الفُيولِ)، ويُعلّق المرزبانى: (قول ردىء ضعيف، مسروق ردىء السرقة، لأنه أراد قول **يزيد بن مُفرِّغ**: (فأشهد أنَّ رَحِمك من زيادٍ... كرحم الفيل مِنْ وَلَد الأتانِ)[٢٨].

- وفى موقع ثالثٍ، يروى المرزبانى بيتًا للعتّابى، يقول فيه: (فى ماَقى انقباضٌ عن جفونهما... وفى الجفون عن الآماق تقصيرُ)، ويعلق المرزبانى أن هذا البيت مأخوذ من قول بشّار: (جَفَتْ عينى عن التغميض حتى... كأنَّ جفونها عنها قصارُ)، حيث (**مسخه** العتّابى)[٢٩]. وربّما يرد مصطلح (**المسخ**) لأول مرّة فى النقد القديم، عند المرزبانى، كما يرى بعض النقّاد. **ويُبيح المرزبانى الأخذ**، إذا صنعه أجود من صنعة السابق إليه، أو يزيد فيه، حتى يستحقه، فأمّا إذا قصَّر عنه، فإنه مُسىء معيب بالسرقة، مذموم بالتقصير. وهو يرى أن أبا تمّام له سرقات كثيرة، أحسن فى بعضها، وأخطأ فى بعضها. وهو يرى مثل ابن قتيبة، أن أبا تمام، **أخفى سرقاته من كتابه** - الحماسة. وكيف أنَّ أبا تمام، يتكئ على نفسه كما يقول إسحاق الموصلى. ويستخدم المرزبانى مصطلح (**الاحتذاء**)، حين احتذى البحترى أبا تمّام، وبالتالى يكون المرزبانى قد استخدم المصطلحات: المسخ، السرقة، الأخذ، الانتحال، الاحتذاء، وهو يميّز فى الدرجات، حتى أنه يُبيح الأخذ الحَسَنْ.

٢- ٦: الصاحب بن عبّاد:

في **رسالته (الكشف عن مساوئ المتنبيّ)**، يتعرّض الصاحب بن عبّاد، لموضوع السرقات، ويمسّه مسًّا خفيفًا، لأن هدفه هو نقد شعر المتنبيّ بالتركيز على سلبياته، برغم أنه في مقدمة الرسالة يقول: (فالهوى مركبٌ يهوى بصاحبه) و (لم يكن تطلّب العثرات من شيمتي، ولا تتبع الزلاّت من طريقتي)(٣٠). وعند ذكر المتنبيّ، يقول: **(فأمّا السرقة، فما يُعاب بها، لاتفاق شعر الجاهلية والإسلام عليها، ولكن يُعاب إن كان يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحتري وغيره، جُلّ المعاني، ثمّ يقول: لا أعرفهم، ولم أسمع بهم، ثم ينشد أشعارهم، فيقول: هذا شعر عليه أثر التوليد)**(٣١).

وقد استخدم الصاحب بن عبّاد مصطلحات: **السرقة، الأخذ، النقل، الجَعْل**، حين تحدّث عن بيت المتنبيّ المأخوذ من أبي تمّام، يقول أبو تمّام: (شاب رأسي وما رأيت مشيب الرأسِ، إلاّ من فضْل شيب الفؤادِ)، فعمد (هذا) - يقول الصاحب بن عبّاد، وهو يقصد المتنبيّ - إلى المعنى فأخذه، ونقل الشيب إلى الكبد، وجعل له خضابًا ونصولاً، فقال: (إلاّ يَشِبْ فلقد شابت له كبدٌ... شيباً إذا خَضَبَتْه سَلوْةٌ نصلا)(٣٢).

- ونلاحظ هنا التناقض في ادّعائه الموضوعية، وفي زعمه أن السرقة ليست عيبًا، ثمَّ الزعم أن المتنبيّ كان يكذب، حين يقول (المتنبيّ) أنه لم يسمع بالبحتري وأبي تمّام. وهنا يبرز السؤال: هل قال المتنبيّ ذلك أصلاً، أي هل رواية ابن عبّاد صحيحة، لكي يُبنى عليها حكم نقدي؟.

٢- ٧: الحاتمى:

صنّف الحاتمى فى (حلية المحاضرة)، أبواب السرقات، وهى حسب الحاتمى ما يلى[٣٣]:

١- باب الانتحال: أن يأخذ الشاعر أبياتًا لشاعر آخر.

٢- باب الإنحال: أن يقول شاعر أو راوية قصيدة، ثم ينحلها شاعرًا آخر.

٣- باب الإغارة: أن يسمع الشاعر المُفلق والفحل المتقدم، الأبيات الرائعة، بدرتْ من شاعر فى عصره، وباينت مذاهبه فى أمثالها من شعره، وتكون تلك الأبيات بالشاعر المغير وطريقته أليق. فيستنزل قائلها عنها.

٤- باب المعانى العُقم: وهى الأبكار المبتدعة.

٥- باب المُواردة: التقاء الشاعرين يتفقان فى المعنى، ويتواردان فى اللفظ، ولم يلق واحدٌ منهما صاحبه، ولا سمع بشعره.

٦- باب المُرافدة: أن يتنازل الشاعر عن بعض أبيات له، يرفد بها شاعرًا آخر، ليغلب خصمًا له فى الهجاء.

٧- باب الاجتلاب والاستلحاق: أن يجتذب الشاعر بيتًا لشاعر آخر، لا عن طريق السَّرق، بل على طريق التمثل به.

٨- باب الاصطراف: أن يصرف الشاعر بيتًا أو أبياتًا إلى إحدى قصائده من شاعر آخر، لحسن موقع ذلك البيت، أو تلك الأبيات، فى سياق تلك القصيدة.

٩- باب الاهتدام: أن يأخذ شاعر بيتًا لآخر، فَيُغيّر فيه تغييرًا جزئيًا.

١٠- باب الاشتراك فى اللفظ: أن يشترك الشاعران فى شطر بيت، ويتخالفان فى الشطر الثانى.

١١- باب إحسان الأخذ: أن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظًا أو جمعاهما، وكان الآخذ منهما قد أحسن العبارة عنه، واختار الوزن الرشيق، حتى يكون فى النفوس ألطف مسلكًا، كان أحقّ به، وخاصةً إذا أخفى الأخذ، ونقله من موضوع إلى آخر.

١٢- باب تكافؤ المتبع والمبتدع فى إحسانهما.

١٣- باب تقصير المتبع عن إحسان المبتدع.

١٤- باب نقل المعنى إلى غيره.

١٥- باب تكافؤ السابق والسارق فى الإساءة والتقصير.

١٦- باب من لطيف النظر فى إخفاء السرقة.

١٧- باب كشف المعنى وإبرازه بزيادة.

١٨- باب الالتقاط والتلفيق: ترقيع الألفاظ وتلفيقها واجتذاب الكلام من أبيات، لنظم بيت واحد.

١٩- باب فى نظم المنثور: نقل المعنى من النثر إلى الشعر.

- وكتب **الحاتمى: (الرسالة الموضِّحة - فى ذكر سرقات أبى الطيّب المتنبىّ وساقط شعره)**، وهى نتاج ما يسميه الحاتمى (**المشاجرة**) التى وقعت بينه وبين المتنبىّ، وقد كتبها بتحريض من الوزير المُهلّبى، بعد عودة المتنبىّ من مصر إلى بغداد. ويبدأ الحاتمى بالهجوم على المتنبىَ منذ السطور الأولى، لأنه - كما يقول - (التحف رداء الكِبْر وأذال ذيول التيه، وصَعَّر للعراقيين خدَّه، ونـأى بجانبه استكبارًا، وتخيل أنه السابق الذى لا يُجارى فى مضمار...). وهو يقول للمتنبّى ويُعلّق فى إحدى

الجلسات (لما عدوتَ شاعراً متكسبًا... (فامتقع لونه). ويسرد الحاتمى الأحداث كلها من وجهة نظره الشخصية قائلاً: (قلت: أخبرنى عن قولك: خَف الله واستُرْ ذا الجمال ببُرْقُعٍ... فإنْ لُحْتَ حاضَتْ فى الخُدورِ العواتقُ)، أهكذا يُنسب بالمحبّين، فقال المتنبىّ: أما هكذا فى كتابكم، فكفر، عليه لعنة الله)(٣٤). وهكذا فإنَّ الحاتمى لم يدّع الموضوعية فى منهجه، بل أعلن التحامُل والتحدّى للمتنبّى، لهذا جاءت رواية تفاصيل المناظرة، بلسان الحاتمى وحده. ثمَّ يبدأ الحاتمى بتبيان مواضع سرقات المتنبىّ، مستخدماً مصطلحات: **الأخذ والنقل والنظر والإغارة والبرادات، والنسج الفلق القلق، والتركيب، والسرقة، والإساءة فى الأخذ**، مثل قول المتنبىّ: (وكم للهوى من فتىً مُدْنَف... وكم للنوى من قتيل شهيد.)، (فقد سرقتَ عجز هذا البيت، أفحش سَرَق من جميل، حين يقول: (لكل حديث بينهنَّ بشاشةٌ... وكل قتيل عندهنَّ شهيدُ)(٣٥). واستخدم أيضًا مصطلحات: **التقصير فى الأخذ، التلفيق، المُماظلة، الأول والآخر، السرقة والإفساد والاحتذاء والإحالة**. ونقدم مثلاً آخر من سرقات المتنبىّ، كما رواها الحاتمى: يقول **ابن القعقاع**: (وزائرةٍ بلا عدّةٍ أتتنى... فحلّتْ بين جسمى والفؤادِ)، ويقول المتنبىّ: (وزائرتى كأن بها حياءً... فليس تزورُ إلاّ فى المنامِ. / بذلتُ لها المطارفَ والحشايا... فعافَتها وباتتْ فى عظامى.)(٣٦). كما يستخدم الحاتمى مصطلحات: **الإلصاق والاسترقاق، والإشارة الخفيّة**. ويَعدُ الحاتمى القراء، برسالة أخرى.

٢-٨: القاضى الجرجانى:

يفتتح القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى **كتابه (الوساطة بين المتنبىّ وخصومه)**، بعرض منهجه النقدى: (ولستَ تُعَدُّ من جهابذة

الكلام ونقّاد الشعر، حتّى تميّزَ بين أصنافه وأقسامه، وتُحيطَ علمًا برُتبه ومنازله، فتفصل بين **السَّرق والغَصْب**، وبين **الإغارة والاختلاس**، وتعرف **الإلمام** من **الملاحظة**، وتفرّق بين **المشترك** الذى لا يجوز ادّعاء السَّرَق فيه، **والمبتذل** الذى ليس أحدٌ أولى به، وبين المختصّ الذى حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدى **مختلسًا سارقًا**، والمشارك له **محتذيًا** تابعًا، وتعرف اللفظ الذى يجوز أن يُقال فيه: **أخذ ونقل**، والكلمة التى يصحّ أن يقال فيها: هى لفلان دون فلان)(٣٧). ثمّ يقسّم الجرجانى **المشترك** إلى نوعين: **الأول**: مشترك عام الشركة، لا ينفرد منه بسهم لا يُساهم عليه، ولا يختص بقسم ينازع فيه. **والثانى**: صنفٌ سبق المتقدم إليه ففاز به، ثمّ تُدوول بعده، فكثر واستعمل، فصار كالأول فى الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السَّرَق، وأزال عن صاحبه مذمّة الأخذ(٣٨). ثم يشير الجرجانى إلى الفوارق فى درجات المشترك، فالجماعة تشترك فى المتداول، وينفرد شاعر بلفظ خاص، أو ترتيب معين، مستشهدًا ببيت لبيد: (وَجَلا السيولُ عن الطُلول كأنّها... زُبُرٌ تَجِدُّ مُتونَها أقلامُها)، ثم تداولته الشعراء مثل امرئ القيس والهذلى وحاتم. ثمّ يتحدث عن **السرقة الممدوحة**، مثل وصف امرئ القيس للناقة، حيث قدّم زيادة حسنة. وينتقد الجرجانى، النقاد الذين يرون أن السرقة، لا تتم إلاّ باجتماع اللفظ والمعنى. وهو يروى قصة سرقة **عبد الله بن الزبير** لأبيات معن بن أوس، فحين عاتبه معاوية، قال: (**معن هو أخى من الرضاع، وأنا أحق الناس بشعره**)!!. وقصة **الفرزدق** حين سمع (جميل) ينشد: (ترى الناس ما سِرْنا يسيرون خلْفنا... وإنْ

نحنُ أومـأنا إلى النـاس وَقَّفوا)، فقال الفرزدق: **(أنا أحقُّ بهذا البيت، فأخذه غصباً)**[٣٩]. أما الأخذ، فهو - مثل قول امرئ القيس:

كـأنّى لـم أركب جواداً لِلَذَّةٍ

ولم أتبطَّنْ كاعبًا ذاتَ خِلْخالِ

ولم أسْبَأ الزّقَّ الَروى ولم أقُلْ

لخيلـى كُرّى كَرَّةً بعد إجفالِ

- فقد **أخذه**، عبد يغوث الحارثى:

كأنّى لم أركبْ جواداً ولم أقُلْ

لِخيلـــى كُرّى نَفّسى عن رجاليا

ولم أسبأ الزّقَّ الرَوى ولم أَقُلْ

لأيسار صدْقٍ عَظّموا ضوءَ ناريا

- وقد رأى الجرجانى أنَّ النـاقد، يـجب ألاَّ يكتفى فى موضـوع السرقة بظواهر السرقات، بل يجب أن يقرأ السرقات الخفيَّة العميقة، مثل **التناسب** بين الأبيات فى التقسيم. كذلك **اتفاق الأغراض**، وإن اختلفت فى الصياغة. وعلى الناقد - وفق الجرجانى - أن لا ينخدع باختلاف الأغراض: (فإنَّ الشاعر الحاذق، إذا علق المعنى المختلس، عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه، وعن رويِّه وقافيته، فإذا مرّ بالغبى الغُفل، وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذكى، عرف قرابة ما بينهما، والوصلة التى تجمعهما)[٤٠]. كما يشير الجرجانى إلى - **السرقة اللطيفة المقلوبة**، وسمّاها **المناقضة**. وقد تكون السرقة غير واضحة، فالسَّرقُ كما يؤكد الجرجانى: **(يغمض حتى يخفى)**[٤١].

- وينتقد الجرجانى من سبقوه مثل: أحمد بن أبى طاهر وأحمد بن عمّار فى سرقات أبى تمّام، وبشر بن يحيى فى سرقات البحترى، ومُهلهل بن يموت فى سرقات أبى نواس: **(متى طالعت ما أخرجوه من سرقات، عرفت قُبح آثار الهوى، وازداد الإنصاف فى عينك حُسناً)**(٤٢). وهو يقدّم أمثلة على ما سمّوه بالسرقات، وهو ليس كذلك: (فإن كان هذا سرقة، فالكلام كله سرقة)، لكن اختلافه مع النقاد، جعله يعتبر قول **أبى نواس**: (حبارياب جهلتى ملحوبِ... فالقُطبيّات إلى الذَّنوبِ.)، ليس سرقةً من **عبيد بن الأبرص**: (أقفر من أهله مَلْحوبُ... فالقُطبيّاتُ فالذَّنوبُ.)، لأن هذه - كما يقول الجرجانى: (أسماء مواضع لا معنى للسرقة فيها، ولو كان الجمع بينها سرقة، لكان إفرادها كذلك، فكان يحرم على الشاعر أن يذكر شيئًا من بلاد العرب)(٤٣). لهذا كانت محاولة الجرجانى إظهار الموضوعية، محاولة تبريرية فى الدفاع، تصل إلى حدّ تبرير كل شىء، إذا أردنا الدفاع عنه. وبرغم أن (السَّرق داء قديم وعيبُ عتيق)، كما يقول، فهو يدافع عن (توارد الخواطر) ويؤمن بأن القدامى (استغرقوا المعانى وسبقوا إليها، وأتوا على معظمها). ثم ينتقل لمناقشة سرقات الشعراء، حيث سمّاها **(الادّعاء بالسرقة)**. وهو يستعمل نفس أسلوب من سبقوه، أى: (قال فلان، وقال فلان)، فيستخدم مصطلحات: **التقصير، الإلمام، الأخذ الخفى، الزيادة، المُبتذل، القلب، الاقتداء، السّرق، الاحتذاء، الملاحظة، المثل السائر، النقل، الاقتباس، التكرار، التأصيل، التغيير، الإخفاء، البسط والشرح، زيادة التمثيل، الاستعارة، السبق**. ويختتم الجرجانى

مشيراً إلى **مرجعيته** عن طُرُق السرقات، وهي: الجمع والاستحضار واللقط وتصفح الدواوين، ولقاء العلماء المختصين بموضوع السرقات.

٢- ٩: أبو هلال العسكري:

يستخدم أبو هلال العسكري في **كتابه (الصناعتين)** مصطلحات: **الأخذ، الكسوة، الإلمام، السلخ، السرقة، الإخفاء، النقل، السبق، حلّ المنظوم، نظم المحلول، الزيادة والنقصان، الافتضاح، الإتباع، الاختصار، التقسيم الحسن، حسن الأخذ، قبح الأخذ، التقصير، الاستواء في الأخذ، الإساءة في الأخذ.**

- ويجيز العسكري (حُسْن الأخذ) و(الإلمام) و(الكسوة)، فيقول: (ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني، ممن تقدمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن **يكسوها** ألفاظًا من عندهم، ويُبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك، فهم أحق بها ممن سبق إليها).

- أمّا قضية اللفظ والمعنى في علاقتها بالأخذ، فيرى العسكري أن الشعراء، **تتفاضل في الألفاظ** ورصفها وتأليفهم ونظمها، وقد يقع للمتأخر (معنى) سبقه إليه المتقدّم (من غير أن يُلمَّ به)(٤٤). ولهذا قرر العسكري كما يقول، أنْ لا يحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم، بإطلاق أحكام حتميّة. وهو ينتقد من يقولون: إنَّ من أخذ معنى بلفظه كان سارقًا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخًا. فالعيب يكون إذا أخذه بلفظه كله أو أخذه فأفسده وقصّر فيه عمَّن

تقدمه. ثم يتعرض العسكرى لمسألة **الإخفاء الحاذق**، ويرى أن أحد أسباب الإخفاء فى السرقة، هو أن يأخذ معنى من نظم، فيورده فى نثر أو العكس، أو ينقل المعنى المستعمل فى صفة خمر، فيجعله فى مديح، أو مديح ينقله إلى الوصف، وهؤلاء الشعراء هم: أبو نواس وأبو تمام وبشار. ثم يتحدّث عن حلّ المنظوم ونظم المحلول، والمحلول من الشعر أربعة أنواع، يقدم العسكرى أمثلة عليها، ويرى أنّ أرفع درجات حلّ المنظوم، هو أن تكسوه ألفاظًا من عندك. ثمّ يعود فيتحدث عن السرقة والافتضاح والاتباع وحسن التقسيم فى الأخذ. ثم يتحدث عن (**قُبح الأخذ**)، وهو حسب العسكرى: (أن تعمد إلى المعنى، فتَتَناوله بلفظه كله أو أكثره، أو تخرجه فى معرض مستهجن، والمعنى إنّما يَحْسُن بالكسوة). واستشهد بقول الشعبى: (إنّى أجده عاريًا فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرفًا: أى من غير أن أزيد فى معناه شيئًا)، كذلك بقول عمرو بن العلاء: (عقول رجال توافت على ألسنتها)[٤٥]. وهو يستشهد أيضًا بقول امرئ القيس (وقوفًا بها صحبى...)، حيث غيَّر طرفةُ القافيةَ من (وتجمَّلِ) إلى (وتجلّد). ويعلّق العسكرى على هذا وأمثاله: (الأخذ إذا كان كذلك، كان معيبًا، وإن ادّعى أن الآخر، لم يسمع قول الأول - أما الشكل الآخر فهو أن يأخذ المعنى فيفسده أو يُعوّصه، أو يخرجه فى **معرض** قبيح وكسوة مُسترذلة)[٤٦]. أما الاستواء، فهو: حين يكون الآخذ والمأخوذ منه، يستويان فى الإجادة، فى التعبير عن المعنى الواحد. وهو يُقوّم نقده فى موضوع السرقات ونقد الآخرين، فيختتم قائلاً: (**ولا أعلم أحداً ممن صنّف فى سرق الشعر - فمثّلَ بين قول المُبتدى وقول التالى،**

وبين فضل الأول على الآخر، والآخر على الأول – غيرى. وإنما كانت العلماء قبلى، ينبهون على مواضع السّرق فقط)[٤٧].

٢- ١٠: أبو منصور الثعالبى:

يتعرض أبو منصور الثعالبى فى كتابه (**يتيمة الدهر**) لموضوع السرقات، فهو يبدأ **بسرقات الشعراء من المتنبىّ**، ومن بينهم: أبو الفرج الببغاء، الوزير المهلبى، الصاحب بن عبّاد، السرى بن أحمد، أبو بكر الخوارزمى، أبو الفتح البستى، أبو الحسن السلامى، أبو القاسم الزعفرانى، لكن الثعالبى لم يذكر سرقات الشعراء المشهورين من المتنبىّ. ثمّ ينتقل لسرقات المتنبىّ، حيث يقول: (لا بأس أن أذكر سرقاته من الشعراء، سوى ما أورده القاضى الجرجانى فى الوساطة، فشفى وكفى وبالغ فأوفى، وسوى ما مرّ ويمرُّ منها فى أماكنها من فصول هذا الكتاب)[٤٨].وهو يذكر أمثلة من الشعراء الذين سرق منهم المتنبىّ: مخلد الموصلى، عمرو بن كلثوم، بشّار بن بُرد، مسلم بن الوليد، الفرزدق، امرؤ القيس، أبو نواس، أبو تمام، ابن الرومى، (وكان أبو الطيب كثير الأخذ من ابن المُعتزّ)، ومن الأمثال السائرة. وينقل الثعالبى عن ابن جِنّى أنَّ المتنبىَّ سرق بيته: (أزورهمْ وسواد الليل يشفع لى... وأنثنى وبياض الصبح يُغرى بى)، سرقه من صدر بيت لابن المعتزّ: (فالشمسُ نمّامةٌ والليلُ قوّادُ)، ويعلق الثعالبى: (لن يخلو المتنبىّ من إحدى ثلاث: **إمّا أن يكون ألمّ بهذا المصراع، فحسّنه وزيّنه**، وصار أولى به. وإمّا أن يكون قد عثر بالموضع الذى عثر به ابن المعتزّ، فاربى عليه فى جودة الأخذ، وإمّا أن يكون قد اخترع المعنى، وابتدعه وتفرّد به. وما أحسن ما جمع

فيه أربع مطابقات فى بيت واحد)[٤٩]، ففى حين يرى الثعالبى أن بيت المتنبىّ يقع فى دائرة **الإلمام**، يرى ابن جنّى أنه **مسروق**!!

- ويقرأ الثعالبى عددًا من الشعراء، فيقدم مختارات من شعرهم، ثمّ يتبع ذلك، بذكر سرقاتهم، كما فعل مع: **ابن الحجّاج** الذى سرق من: كثيّر، دعبل، أبى تمام، أبى نواس، ابن المعتزّ، وغيرهم. ثم يورد (**التضمينات**) الشعرية التى استعملها ابن الحجّاج، دون أن يذكر الثعالبى أسماء الشعراء الذين أخذ منهم. وحين يتحدث الثعالبى عن **أبى الفرج الأصبهانى**، يشير إلى أخذه من ابن الرومى. وحين يتعرض الثعالبى للشريف الرضى، يورد أبياتًا له، ويقول: (كأنه من قول ابن نباته...)[٥٠]. وحين يتحدّث عن الصاحب بن عبّاد، يقول: (وقال من باب **الاقتباس** من الحديث)[٥١]، أو (هذا البيت للصاحب كأنه مقلوب من بيت المتنبىّ)[٥٢]. ثمّ يقدم مختارات من سرقات الصاحب، فيستخدم مصطلحات: **السرقة والإغارة، التخصّص، التلصّص**. وقد سرق الصاحب من الشعراء: المتنبىّ، العباس بن الأحنف، وآخرين.

٢- ١١: العميدى:

فى **كتابه (الإبانة عن سرقات المتنبى)** يفعل العميدى كما فعل غيره من النقاد، أى ادّعاء الموضوعية، قبل أن يهجم على فريسته: (وأكثر آفات كتّاب زماننا وشعرائه، أنهم لا يهتدون لتعليل الكلام... ويتبعون الهوى، فيُضلّهم عن منهج الحق وطريقه). ثم يرسم **ملامح منهجه من الناحية النظرية**[٥٣]:

١- لا يُعظّمُ الجاهلية لتقدمهم، إذا أخّرتهم معايبُ أشعارهم، ولا يستحقر المحدثين لتأخرهم، إذا قدّمتهم، محاسن آثارهم.

٢- ليس تُغنى المتنبىّ، جلالةُ نَسَبه مع ضعف أدبه. وإنى لأعجبُ والله من جماعة، يغلون فى ذكر المتنبىّ. ويدّعون الإعجاز فى شعره. ويزعمون أن الأبيات المعروفة له، هو مبتدعها ومخترعها ومُحدثها ومفترعها. لم يسبق إلى معناها شاعر. ولم ينطق بأمثالها بادٍ ولا حاضر.

٣- يقول العميدى أيضًا: روى القاضى الجرجانى أنّ **البحترى** على ما بلغه، **أحرق خمسمائة ديوان للشعراء فى أيامه، حسداً لهم، لئلا تشتهر أشعارهم.**

٤- لستُ أجحدُ فضلَ المتنبىّ، وجودة شعره، وصفاء طبعه، وحلاوة كلامه، وعذوبة ألفاظه، ورشاقة نظمه، ولا أنكر استكماله لشروط الأخذ، واستيفاءه حدود الحذق إذا سلخ المعنى، فكساه من عنده لفظًا، ولا أشكّ فى حسن معرفته، بحفظ التقسيم الذى يعلق بالقلب موقعه، وإيراد التجنيس الذى يملك النفس مسمعه، ولحاقه فى إحكام الصنعة ببعض من سبقه، وسلامة كثير من أشعاره من الخطل والزلل والدّخل، والنظام الفاحش الفاسد، والكلام الجامد البارد، والزحاف القبيح، واللحن الظاهر. وأشهد أنه مليح الشعر غير مدافَع.

٥- غير أنّى مع هذه الأوصاف الجميلة، لا أبرّئه من نهب وسرقة.

٦- ولا أطعنُ فى دينه ونَسَبه، ولا أذمُّه لاعتقاده ومذهبه. فالأدبُ يجعل الوضيع فى نَسَبه رفيعًا. والمتنبىّ كان يفتخر بأدبه، لا بنَسَبه.

٧- أوردُ ما عندى من أبيات، أخذ ألفاظها ومعانيها، وادّعى الإعجاز لنفسه فيها. لتشهد **بلؤم طبعه** فى إنكاره فضيلة السابقين، وتسمُه فيما نهبه من أشعارهم، بسمة **السارقين.**

- إذا كان بعض النقّاد الذين يمتدحون المتنبىّ، قد أشاروا إلى أن مسألة البحث عن سرقات المتنبىّ، تعود إلى شهرة المتنبىّ وقربه من السلطة، ولأنه شاعر عظيم، فقد أثار (الحُسّاد) وكثر أعداؤه، فإن العميدى يرجع الأمر إلى **(لؤم الشاعر المتنبى)** و**(إنكاره) لدور الشعراء الآخرين**، لهذا قامت المعركة حول المتنبىّ بين حدّى **نظرية الحَسَد ونظرية اللؤم**. وهما موقفان أخلاقيان يشرحان أسباب البحث عن جماليات شعر المتنبىّ، وعن سرقات المتنبىّ معًا. وكأن النقد: إمّا مديحٌ أو هجاء.

- استخدم العميدى أسلوب (قال المتنبىّ وقال فلان وفلان... الخ)، وقدّم مئات الأبيات للمتنبى، على أنها (مسروقة)، واستخدم مصطلحات أخرى، مثل: **الأخذ، التوارد، النسخ والتعمّد، الإفساد، المسخ، جودة الأخذ والتحرز، اللمح، الانتحال، السلخ، التركيب والتمثيل، الاغتصاب، الادّعاء**، وغيرها. وفيما يلى نقدّم أمثلة ممّا قدّمه العميدى فى (الإبانة):

١- قال **الأعشى**:

- وبلْدةٍ مثل ظهر التُرس موحشةٍ... للجِنِ بالليل فى حافاتها زَجَلُ.

- وقال **المتنبىّ**:

- لو كنتَ حشوَ قميصى فوق نُمرقِها... سمعت للجنّ فى حافاتها زجلا.

٢- قال **ابن الرومى**:

- طوفان نوحٍ دون هذا الندى... فابقَ بقاءَ المصطفى نوحِ

- وقال **المتنبىّ**:

- وخشيتُ منك على البلاد وأهلها... ما كان أنذر قوم نوحٍ نوحُ

٣- قال **المعوج الرقى**:

- يا محلّ الآرام والعين أهلا... لك فى القلب منـزلٌ ومَحلُّ

- وقال **المتنبىّ**:

- لك يا منازلُ فى القلوب منازلُ...

٤- قال **منصور بن سلمة الزرقانى النمرى**:

- وإذا عفوتَ عن الكريم ملكته... وإذا عفوتَ عن اللئيم تجرَّما

- وقال **المتنبىّ**:

- إذا أنت أكرمت الكريم ملكته... وإنْ أنت أكرمت اللئيم تمرَّدا

٥- قال محمد بن الفضل الجرجراسى:

- لا الحلم فىَّ بديع أننى حَدَثٌ... قد يوجد الحلم فى الشُبّان والشيبِ

- وقال **المتنبىّ**:

- فما الحداثةُ من حِلْمٍ بمانعةٍ... قد يوجد الحلم فى الشُبّان والشيبِ.

- هذه عينة مما أورده العميدى من سرقات المتنبىّ، اخترناها عشوائيًا من بين مئات الأبيات. ونلاحظ مثلاً أن البيت الثانى لا يمكن اعتباره سرقة، كما أن البيت الخامس، قد يدخل فى باب الأمثال الشائعة، وهو يشبه ما ادّعاه العميدى من أن المتنبىّ سرق قوله: (مصائبُ قومٍ عند قوم فوائدُ) من الشاعر الناشئ فى قوله: (مثالبُ قومٍ عند قومٍ مناقبُ)، وهى أشبه بالأمثال الشائعة.

٢- ١٢: ابن رشيق القيروانى:

يقول ابن رشيق فى **كتابه (العُمدة)**، أن باب السرقات واسع جدًا، لا يقدر أن يدّعى أحدٌ من الشعراء السلامة منه. وفيه أشياء غامضة، وأُخر فاضحة. ثمّ يشير إلى أنَّ الحاتمى وضع ألقابًا

لأشكال السرقات هي: الاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتدام والإغارة والمرافدة والاستلحاق. وكلها قريبٌ من قريب. وهو يرى أن القاضي الجرجاني، أصحُّ مذهبًا. ثمَّ يورد تعريف **عبد الكريم النهشلي** للسرقة: (قالوا السَّرق في الشعر، وما نُقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه). أمَّا **ابن وكيع** فقد سمّى كتابه في سرقات المتنبيّ (المنصف)، (وما أبعد الإنصاف منه). **وقال بعض الحُذّاق من المتأخرين:** (من أخذ معنى بلفظه كما هو، كان سارقًا، فإنْ غيَّر بعض اللفظ كان **سالخًا**، فإن غيَّر بعض المعنى ليخفيه، أو قلبه عن وجهه، كان ذلك دليل **حِذْقه**)(٥٤). **ثمَّ يشرح ابن رشيق القيرواني مصطلحات الحاتمي في أشكال السرقات، ونختصرها على النحو التالي**(٥٥):

١- **الاصطراف**: أن يُعجب الشاعر ببيتٍ من الشعر، فيصرفه إلى نفسه.

٢- **الاجتلاب والاستلحاق:** أن يصرف بيت الشعر على جهة المثل.

٣- **الانتحال**: أن يدّعي الشاعرُ البيتَ جُملةً. **ولا يُقال مُنتحلٌ إلاّ لمن ادّعى شعر غيره، وهو يقول الشعر.**

٤- **الادّعاء**: إذا ادّعى شعرًا لغيره، وهو ليس بشاعر.

٥- **الإغارة**: أن يصنع الشاعر بيتًا أو يخترع معنىً مليحًا، فيتناوله **من هو أعظم منه** ذكرًا أو أبعد صوتًا، فيُروى له دون قائله.

٦- **الغصْب**: إن كان الشعر لشاعر **حيّ**، أُخذ منه غصبًا، مثل اغتصاب الفرزدق لبيت اليربوعي، حيث **قال الفرزدق: (والله لتدعنَّه، أو لتدعنَّ عرضك)، فقال اليربوعي (خُذه، لا بارك الله لك فيه).**

٧- **المُرافدة**: أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات، **يهبها** له. والشاعر يستوهب البيت والبيتين والثلاثة، وأكثر من ذلك، **إذا كانت شبيهة بطريقته**، ولا يُعدّ ذلك عيباً، ولا يجوز ذلك إلاّ للشاعر الحاذق المبرّز.

٨- **الاهتدام**: إذا كانت السَّرقة فيما **دون البيت**، ويُسمّى النسخ أيضًا.

٩- **النظر والملاحظة**: إذا تساوى المعنيان دون اللفظ وخفى الأخذ. وكذلك إن **تضاداً**، ودلَّ أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل هذا هو **الإلمام**.

١٠- **الاختلاس: تحويل** المعنى من غرض إلى غرض آخر، ويُسمّى أيضًا، **نقل** المعنى.

١١- **الموازنة**: إذا أخذ **بنية الكلام** فقط.

١٢- **العكس:** إذا جعل مكان كلّ لفظة ضدّها.

١٣- **الموارِدة**: إذا صحّ أن الشاعر، **لم يسمع بقول الآخر**، وكانا فى **عصر واحد**.

١٤- **الالتقاط والتلفيق**: إذا ألّف البيت من أبيات، قد رُكّب بعضها من بعض. وبعضهم يسميه: **الاجتذاب والتركيب**. ومن هذا الباب: **كشف** المعنى **والمجدود** من الشعر، **وسوء الاتّباع، وتقصير** الآخذ عن المأخوذ منه. **فالمجدود** من الشعر مثل قول عنترة **(وكما علمت شمائلى وتكرّمى)** الذى اشتهر على قول امرئ القيس، وهو السابق: **(وشمائلى ما قد علمت**، وما نَبَحتْ كلابُكِ طارقًا مثلى). فالمخترع معروف له فضله، غير أنَّ المتّبع - (عنترة)، إذا تناول معنى فأجاده، فهو أولى به من مبتدعه (امرئ القيس).

١٥- نظم النثر، وحلّ الشعر.

١٦- الاجتلاب: هو الاستلحاق، مثل اجتلاب الفرزدق لبيت النابغة: (تمزّزتُها والديك يدعو صباحه... إذا ما بنو نعش دنوا، فتصوّبوا). أو اجتلاب عمرو بن كلثوم لبيتين لعمرو ذو الطوق فى مقدّمة قصيدته الشهيرة.

٢- ١٣: عبد القاهر الجرجانى:

- فى **كتابه (أسرار البلاغة)**، يستعمل عبد القاهر مصطلحات: **المشترك، الخاص، العام، السرقة، الأخذ، الاستمداد، الاتفاق**:

١- اعلم أنّ الشاعرين إذا اتّفقا، لم يَخْلُ ذلك من أن يكون فى الغرض على الجملة، أو فى وجه الدلالة على ذلك الغرض. فأمّا الاتفاق فى عموم الغرض، فهو ما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً- الأخذ والسرقة والاستمداد.

٢- أمّا الاتفاق فى وجه **الدلالة على الغرض**، فيجب أن يُنظر، فإن كان مما **اشترك** الناس فى معرفته، وكان مُستقراً فى العقول والعادات، فإنَّ حُكْمَ ذلك، وإنْ كان خِصوصاً فى المعنى، هو حكمُ **العموم**: (التشبيه بالأسد فى الشجاعة، وبالبحر فى السخاء، وبالبدر فى النور).

٣- وإن كان مما ينتهى إليه المتكلّم **بنظر وتدبّر وبناله بطلب واجتهاد**، يجوز أن يُدعى فيه - **الاختصاص**، والسبق والتقدم والأوّلية(٥٦). ولديه أن المعنى العقلى عام، وأنَّ المعنى التخييلى خاص: (**فالعقلى**، مجراه فى الشعر والكتابة والبيان والخطابة، مجرى الأدلة التى تستنبطها العقلاء، مثل: الحديث الشريف، وكلام

الصحابة، والمنقول من آثار السلف. وعلى هذا فالعقلى الصحيح هو ما تتفق العقلاء على الأخذ به. أمَّا **التخييلى**، فهو: المعنى الذى لا يمكن أن يُقال: إنه صدقٌ وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفى. وعلى هذا الأساس ينفى عبد القاهر تهمة السرقة عن المعنى العقلى ويثبتها للمعنى التخييلى)(٥٧).

- وفى **كتابه (دلائل الإعجاز)**، يتعرض عبد القاهر لمشكلة الاحتذاء والأخذ والسرقة عند الشعراء:

١- **الاحتذاء:** واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، أن يبدئ الشاعر فى معنى له وغرض أسلوبًا - والأسلوب ضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك **الأسلوب**، فيجىء به فى شعره. وجملة الأمر أنهم لا يجعلون الشاعر محتذيًا، إلاّ بما يجعلونه به آخذًا ومُسترقًا.

٢- وإذا عمد عامدٌ إلى بيت شعر، فوضعَ مكان كلَّ لفظة لفظًا فى معناه، كأن يأخذ بيت الحُطيئة: (دع المكارم لا ترحل لبُغيتها... واقعُدْ فإنّك أنت الطاعم الكاسى)، فيقول الآخر: (ذر المآثر لا تذهب لمطلبها... واجلس فإنّك الآكلُ اللابس) - فلم يجعلوا ذلك احتذاءً، وإنما يسمونه - **سلخًا**.

٣- وينتقد عبد القاهر مفهوم - **الكسوة**، أو القول الشهير: (إنَّ من أخذ معنىً عاريًا فكساه من عنده، كان أحقّ به)(٥٨).

- وهكذا ربط عبد القاهر موضوع السرقات بموضوع الخاص والعام، والمعنى العقلى والمعنى التخييلى، لكنّه لم يهتم بموضوع السرقات بشكل عميق.

٣- إشكالية السرقات فى النقد العربى المعاصر:

- يحتاج (موضوع السرقات فى النقد العربى المعاصر) إلى قراءة موسعة فى كتاب مستقل، فقد كتب فى الموضوع عشرات الباحثين والنقاد، لكننى بعد قراءات كثيرة حول الموضوع، وجدتُ أنَّه من الضرورى اختيار عينة مركزية، تمثل الأفكار الرئيسية، لثلاثة أسباب:

أولاً: البحث فى مجلّة، محصورٌ فى صفحات محدّدة سابقًا، أى أن هدف البحث ليس متابعة كل ما كُتب فى الموضوع، لأن هذا يحتاج إلى بحث مستقل.

ثانياً: البحث محصور فى عنوان محدّد، هو (التناصّ والتلاصّ فى الموروث النقدى)، لهذا فإنَّ قراءة ما كتبه النقاد المعاصرون، يعتبر أمراً من الدرجة الثانية، أى من أجل تنوير الفكرة الأساسية.

ثالثاً: لهذا اخترنا عينة مركزية تفيد البحث. وهذه العينة، تمثل تمثيلاً صادقًا، الأفكار الجوهرية لدى النقاد المعاصرين. وهناك مراجع أخرى معاصرة، لا تضيف جديداً إلى أفكار العينة المختارة، كما أنَّ العينة تمثل الاتجاه النوعى فى الموضوع، بما يمتلكه أصحابها من صِدْقيةٍ علمية. وقد تمثّلت العينة المركزية بخمسة من أعلام البحث والنقد العلمى، وهم: **بدوى طبانة، محمد مندور، إحسان عباس، عبد العزيز عتيق، أحمد مطلوب.** وهى بتقديرى، عينة كافية، لتنوير الموضوع الأساسى.

٣- ١: بدوى طبانة:

فى كتابه **(السرقات الأدبية - دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)**[٥٩]، يشير طبانة إلى أن الحكم بالسرقة أو الابتكار،

يحتاج إلى سعة فى المعرفة بالأدب، واطّلاع واسع على التراث الأدبى فى سائر عصوره، حتى يسهل ربط المتقدم بالمتأخر، ويعرف السابق من اللاحق. كما يرى طبانة أن الفروق الواضحة المميزة بين كثيرٍ من أسماء السرقات، تكاد تختفى. وهو حذر فى القطع بالسرقة: (لذلك كان كل كلام فى السرقات كلامًا، مبعثُهُ الاجتهاد، فى الحدود التى تمكن صاحبها من الاجتهاد)(٦٠). فالجديد يأخذ من القديم، والمُبتكر يُضيف، لكن طبانة يشترط فى الإضافة أو التجديد أو الابتداع: (أن ينظر إلى هذا القديم)(٦١). وهو هنا يستند إلى مبدأ الوراثة، باعتبارها قوة طبيعية. ويشير إلى ثورة أبى نواس على وصف الأطلال، ليقارن بين الأصل السابق وموقف اللاحق منه، اتباعًا أو إبداعًا .ويناقش موقف أبى هلال العسكرى من مصطلحى: **(حُسن الأخذ)** و **(السرقة)**، حيث رأى العسكرى أن السرقة لا تكون من المعانى والأفكار، وإنما حين ينقل اللاحق ألفاظ السابق: (ومن أخذه ببعض لفظه، كان له **سالخًا**)(٦٢). كما يستعرض طبانة، نقلاً عن العُمدة، ما جاء فى (حلية المحاضرة) للحاتمى من مصطلحات، حدّدها ابن رشيق على النحو التالى: **(الاصطراف، الانتحال، الانّعاء، الإغارة، الغصب، المُرافدة، الاهتدام، النظر والملاحظة، الاختلاس، الموازنة، المُواردة، الالتقاط والتلفيق، كشف المعنى، المجدود)**(٦٣)، ويشير إلى أنّ الحريرى نسج مقاماته على منوال مقامات الهمذانى، حيث يعترف الحريرى فى مقدمة مقاماته، **بالأخذ والاحتذاء**. ويرى طبانة أنّ (مقامات الحريرى، صورة حائلة لمقامات البديع، لا تزيد عنها فى شىء، اللهم إلاّ فى ذلك الإسراف المُنفّر فى

الصناعة اللفظية، حتى عناوين المقامات لم تخلُ من **سرقة وغصب**، فإن بعض العناوين مشترك بينهما، أما الخيال، فإنه خيال مسروق، وسرقة الخيال الخاص، من أشنع ضروب السرقة)(٦٤). أما المعانى العامة المشتركة والاتفاق فى الغرض، فلا تعتبر سرقة، وفق طبانة، مستشهداً بقول الجاحظ (**المعانى مطروحةٌ فى الطريق**)(٦٥)، لكنه يستثنى (**المعانى النادرة**) الخاصة بشاعر محدد. وهو يجد فى (النقائض) مثالاً للابتكار. ويشير إلى (**الإعجاب**) كعامل من عوامل التقليد، كما فعل شوقى مع (سينية البحترى) و(بُردة البوصيرى)، وهو نوع من أنواع الاحتذاء: (لأن شوقى يُسمّى قصيدته الثانية – **نهج** البُردة، وفى التسمية وحدها، ما يدلُّ على التقليد، أو الإعجاب فى الاحتذاء)(٦٦). ويضيف طبانة أنَّ (**الغرابة**) فى العبارة أو الفكرة، تكون من أسباب تقليدها، خصوصاً عن طريق **الترجمة**: (وقد كثرت الإغارات على آثار الأجانب فى عصرنا كثرة مذهلة، حتى تكونت منها كتب كاملة، ليس لأصحابها فى الكثير الغالب من الفضل فى تأليفها، سوى نقلها إلى اللغة العربية، ووضع أسماء مترجميها، موضع أسماء مؤلفيها، حتى صار مترجموها، أصحابها ومؤلفيها. وانتقلت **حمّى السرقة** والإغارة من الكتاب والمؤلفين إلى الشعراء. ويكفى أن نتذكر **إبراهيم عبد القادر المازنى** الذى شاع بين الأدباء، أنه أخذ قصائد كاملة من شعراء الغرب، كما يؤكد عبد الرحمن شكرى، ويسمّى هذه القصائد ومصادرها الأصلية لدى الشعراء الأوروبيين)(٦٧). ويستعرض طبانة، أقوال بعض النقاد القدامى كالأصمعى وأبى عمرو بن العلاء فى قضية التقليد والتجديد، كذلك

قصة ابن الأعرابى مع أرجوزة أبى تمام اللاميّة، وقول عنترة (**هل غادر الشعراء من مُتردَّم**)، وموقف ابن جنّى من المولّدين. ووَصف طبانة مصطلح (**حُسن الأخذ**) فى الموروث النقدى أنّه (**سرقة بارعة**). وحافظ البلاغيّون على اسم (السرقة) الذى يدلّ على المعنى الحقيقى، واعتبروها، فنًّا من فنون البلاغة: (ختموا به دراستهم فنون البلاغة أو علومها الثلاثة: المعانى والبيان والبديع)(٦٨). وهكذا - كما يقول طبانة - **أصبحت السرقة، فنًّا من فنون البلاغة**. وتعرّض أيضًا لمصطلحات: (**التضمين، الاقتباس، السرقة الظاهرة، توارد الخواطر، الكسوة، النسخ، الأخذ الفنى، الإخفاء، النقل، السلخ، نظم النثر، حلّ المعقود**)(٦٩). ويختتم طبانة كلامه بالحديث عن أوهام السرقات، عندما يبالغ النقاد فى اصطناع التأويل. وهو يرى ضرورة قراءة السرقات من منظور صراع الجديد مع القديم.

٣- ٢: محمد مندور:

فى **كتابه (النقد المنهجى عند العرب)**(٧٠)، يناقش مندور، قضية السرقات، فهو يرى أنَّ دراسة السرقات دراسة منهجية، لم تظهر إلاّ عندما ظهرت الخصومة حول **أبى تمّام**، لأنه (**اخترع مذهبًا جديداً، وأصبح إمامًا فيه**)(٧١)، ويؤكد مندور أنَّ أوّل كتاب تمّ تأليفه فى مجال السرقات هو كتاب (**سرقات الشعراء) لابن المُعتزّ**. ثم ظهرت الخصومة الثانية حول **المتنبىّ**. وكان هدف معظم كتب السرقات هو تجريح الشعراء، لأن معظم هذه الكتب لم تفرّق بين السرقة وغيرها، ويقول مندور أيضًا، أنه من الواجب أن نميّز بين أشياء: (١- **الاستيحاء**: وهو أن يأتى الشاعر أو الكاتب بمعانٍ جديدة، تستدعيها

مطالعته فيما كتب الغير. **٢- استعارة الهياكل**: كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب، موضوع قصيدته أو قصته، عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي، وينفث الحياة فى هذا الهيكل، حتى ليكاد يخلقه من العدم. **٣- التأثر**: وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره فى الفن أو الأسلوب. **٤- السرقات**: وهى **أخذ جُمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصِّها، دون الإشارة إلى مأخذها، وهذا قليل الحدوث فى العصر الحديث، وبخاصةً فى البلاد المستنيرة)**(٧٢).

ويرى مندور أنَّ تحديد عناصر الأصالة لدى شاعر ما، ليس بالأمر السهل، حيث يقتضى الأمر عزل تأثيرات الآخرين القادمة من الماضى والحاضر فى قصائد الشاعر، لمعرفة إضافة الشاعر الحقيقية. وهو - أى مندور - يستشهد مطوّلاً بأفكار لانسون عن مفهوم الأصالة. ثم يناقش مندور، آراء **(أبو الضياء بشر بن تميم)** حول السرقات، ويلخّص رأيه بأن أبا الضياء، يقول بالسرق، لمجرد اتفاق فى المعنى، أو اتحاد فى اللفظ، حتى لو كان المعنى عامًا مشتركًا، وكان اللفظ مُباحًا سائرًا، وهذا دليل هوى، كما يقرر مندور. ثم يناقش الآمدى الذى لا يرى سرقًا فى المعانى المشتركة، كالاتفاق فى التقاليد الشعرية والأقوال السائرة، واختلاف الغرض، حيث يرى **الآمدى** أنَّ العام المشترك فى المعانى، كذلك الألفاظ المباحة الشائعة، لا تدخل فى باب السرقات. لهذا يلخص مندور نظرية السرقات فى المبادئ التالية: (١- لا سرقة فى المعنى العام ولا فى الخاص الذى أصبح كالعام المشترك لكثرة شيوعه. ٢- لا سرقة فى الألفاظ المباحة المتداولة، وإنما يكون السرق فى اللفظ المستعمل

استعمالاً أصيلاً)[٧٣]. ثم يناقش آراء **عبد القاهر الجرجاني** في مفاهيم: (العقلي) و(التخييلي)، فالمعنى العقلي لا يكون فيه سرق، أما السرقة فتكون في المعنى التخييلي. ثم يورد المصطلحات التي استخدمها النقاد القدامى في أشكال السرقات، وهو ينقل شرحها عن ابن رشيق، كما ينتقد النزعة الشكلية البلاغية التي وصل إليها النقد في مجال التصنيفات، كما عند أبي هلال العسكري. ثمّ يناقش مناقشة طويلة، آراء **ابن الأثير** في السرقات: **النسخ والسلخ والمسخ**، ويرى أن ابن الأثير: (لم يُعنَ في شيء بتحقيق وجود السرق أو عدم وجوده، وإنما كان همّه الأول أن يظهر براعته في التبويب)[٧٤]. فابن الأثير - حسب مندور - يخلط بين السرقات والموازنات. ويختتم محمد مندور مناقشته لموضوع السرقات بخلاصة ذات سمة قطعية وثوقية: **(نظرية السرقات، لم تتقدم شيئًا، بعد أن وضع، الآمدي والقاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني والعسكري، أصولها. ولم يكن لابن رشيق، وابن الأثير في التقاسيم التي أوردها، أي فضل، أنها لم توضح شيئًا من المبادئ النقدية التي تقوم عليها نظرية السرقات)**[٧٥].

٢- ٣: إحسان عبّاس:

يستعرض في **كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب)**، موضوع السرقات في أكثر من موقع في كتابه على النحو التالي: ١- الناقد محمد بن سلام الجمحي وقضية الانتحال. ٢- أبو العباس المبرّد ومحاولته الكشف عن السرقات. ٣- الجاحظ وموقفه من الصحيح والمنحول. ٤- السرقات في نقد القرن الرابع. ٥- بشر بن يحيى

النصيبى وسرقات البحترى. ٦- لماذا لم يهتم قدامة بن جعفر بموضوع السرقات. ٧- الحاتمى وتبيان السرقات. ٨-الصاحب بن عباد والكشف عن مساوئ المتنبىّ. ٩- أقسام السرقات عند ابن وكيع. ١٠- اعتماد الجرجانى (القاضى) على الآمدى فى قضية السرقات. ١١-المعركة النقدية حول المتنبىّ. ١٢- موقف النهشلى من السرقات. ١٣- ابن رشيق والسرقات. وبالتالى، فقد ناقش عبّاس موضوع السرقات مناقشة مستفيضة، ولكنه وضع خلاصة أساسية فى موضوع السرقات، بعد أن ناقش معظم آراء النقاد، فرأى أن النقاد القدامى فى مناقشاتهم لموضوع السرقات، يتفاوتون فى مواقفهم، وهو يميّز بين موقفين: **الأول**، تناولها بدون حدّة مثل: الآمدى والقاضى الجرجانى وحازم القرطاجنى، **والثانى**، يتناولها بنقمة وغيظ مثل: الحاتمى وابن وكيع والعميدى. وهو يرى أن الدافع الأول لنشوء هذه القضية، هو اتصال النقد بالثقافة، ومحاولة الناقد أن يثبت كفايته فى ميدان الاطلاع، ثمّ تطوّر الأمر للبحث فى موضوع السرقات - يقول عبّاس: (خضوعًا لنظرية ربّما كانت خاطئة، وهى أن المعانى، استنفدها الشعراء الأقدمون، وأن الشاعر المحدث قد وقع فى أزمة، تحدّ من قدرته على الابتكار)[٧٦]. وقد ظهرت كتب عن سرقات شعراء مثل: (المتنبىّ، البحترى، أبى نوّاس، أبى تمّام). ويقول عبّاس أنه إذا وضعنا العداء للمتنبّى جانبًا، وجدنا هذه الظاهرة، تمثل شيئين: (**أولهما**: الإحساس العميق بأن دائرة المعانى قد أُقفلت، وأنّ منتصف القرن الرابع، يشهد الغارة الشعواء على كل معنى سابق، لمتقدم أو معاصر. وقد أمعن النقاد فى الاتهام، فجعلوا المتنبىّ

لصاً كبيراً. **وثانيهما**: استقطاب مشكلة السرقات لسائر القضايا النقدية، وبالتالى، فالنقد الأدبى فى أواخر القرن الرابع، كان يقدم شهادة عجزه)[٧٧].

ويضيف عباس أن النقاد الذى نظروا لمشكلة السرقات الشعرية، من حيث هى ظاهرة طبيعيَّة، نظروا إلى أنَّ معانى الشعر، كالهواء والمرعى والماء، فهى مشاعٌ بين الناس، وميّزوا القدرة على التوليد، وجعلوا كل من أخذ معنى وأجاد فيه، فهو أحقّ بذلك المعنى من صاحبه الأول، وعند هذا الحدّ - يقول عبّاس - تكون نظرية السرقة: **(قد سوّغت - الشركة المشاعة، وسوّغت أيضاً، مبدأ الابتزاز القائم على القدرة والحذق)**[٧٨]. ويختتم إحسان عبّاس خلاصته بالقول: **(استطاعت قضية السرقة أن تتحول بالنقد، فى وجهة غير مثمرة أبداً)**[٧٩].

٣- ٤: عبد العزيز عتيق:

فى **كتابه (فى النقد الأدبى)**، يخصص عبد العزيز عتيق فصلاً خاصاً بالسرقات الشعرية، حيث يُعرّف **السرقات الشعرية** أنها: **(تعنى أخذ شاعر من شعر آخر، أو إغارته على بعض شعره ونسبته لنفسه)**[٨٠]، لكنه يستدرك أن السرقة لا تقف عند حدّ، **(الاعتداء والأخذ)**، وإنما تصل إلى أمور أخرى، مثل: **(التضمين، الاقتباس، المحاكاة، التحوير، عكس المعنى)**. ويقول عتيق: (لعلّ محمد بن سلام الجُمحى، هو أول من أشار إلى سرقات الجاهليين)[٨١]. كما أشار ابن قتيبة فى (الشعر والشعراء)، إلى أنه قلّما خلا شاعر منهم من إغارته على شعر غيره، أو إغارة غيره على شعره. **فامرؤ القيس** أخذ

من شعره: طرفة بن العبد، وأوس بن حَجَر، وزهير، والمسيّب، وزيد الخيل. **وأوس بن حجر**: أخذ منه: زهير والنابعة. **والنابغة**، أخذ منه: المثقب العبدى، وعدى بن زيد. **والأعشى**، أخذ منه: سلامة بن جندل، وزيد الخيل. وطرفة، أخذ منه: لبيد بن ربيعة، وعدى بن زيد... الخ. **وفى عصر الرسول وعصر الخلفاء** الراشدين - يضيف عتيق - أصبحت السرقات الشعرية، أكثر شيوعًا. أما فى **العصر الأموى** فقد تورّط حتى الفحول منهم فى هذه السرقات. ويشير عتيق إلى ما أورده أحمد بن أبى طاهر من انتحالات الفرزدق وسرقات جرير، كذلك **الأخطل** الذى رُوى عنه أنه قال: **(نحن معاشر الشعراء، أسرق من الصاغة)**. كذلك كان - ذو الرُّمّة، كثير الأخذ من غيره، إضافة للكميت بن زيد وكُثير عزّة. أما فى **العصر العبّاسى**، فقلّما سلم شاعر عباسى واحد من اتهامه صدقًا أو كذبًا بالسرقة من شعر غيره، كما يؤكّد عتيق. فهناك خمسة كثر الجدل حولهم: (بشّار بن بُرد، أبو نواس، أبو تمّام، البحترى، المتنبىّ).

ويرى عتيق أنَّ **(الرسالة الموضحة) للحاتمى هى: (أول رسالة وافية صنُّفت فى نقد شعر المتنبىّ وذكر سرقاته. ومن ثمَّ يُنظر إلى هذه الرسالة من الناحية التاريخية، على أنها، أصلٌ لجميع الدراسات النقدية التى ظهرت بعدها فى نقد شعر المتنبى)**[٨٢].

يضيف عتيق أنَّ السرقات فى العصر العبّاسى، لم تقتصر على الشعر وحده،: (وإنّما تجاوزته إلى سرقة الأمثال والأقوال المأثورة للحكماء والفلاسفة، والاعتماد فى بعض أبيات الشعر على معانى القرآن والحديث)[٨٣]. ثم يناقش عتيق مواقف النقاد من السرقات،

حيث يشير إشارة عابرة إلى جهد ابن سلام الجُمحى قائلاً: إنه (لم يدرس السرقات دراسةً منهجية، وإنما أشار إليها إشارات عرضية عابرة)[٨٤]، لكنه يناقش موضوع السرقات عند النقاد: (ابن طباطبا، المرزباني، العسكرى، ابن رشيق، عبد القاهر الجرجانى، ابن الأثير، القاضى الجرجانى، الآمدى)، حيث تحدّث ابن طباطبا عن السرقة الحسنة، أما المرزبانى، فكما يقول (عتيق)، **فهو لم يضف جديداً** فى موضوع السرقات، أما العسكرى، فهو **يؤمن بتوارد الخواطر**، ويرى أن المعانى ملكية عامة، أما **ابن رشيق (فالمطّلع على ما كتبه، يجد أنه تجميع لآراء من سبقوه إلى دراسة السرقات)**[٨٥]، فهو يُعرّف المصطلحات التى استحدثها الحاتمى، لكن عتيق يمتدح عبد القاهر الجرجانى الذى: (أوفى على كل ما ينبغى أن يقال فى السرقات الأدبية، لأننا لا نرى أحداً من البلاغيين والنقاد الذى جاءوا بعده، قد أضاف جديداً يُذكر فى هذا الموضوع، إلاّ فى النادر القليل)[٨٦]. أمّا ابن الأثير، فهو **(لم يُضف جديداً يُعرف به)**[٨٧]، كما يؤكد عتيق. أما القاضى الجرجانى **(فقد تناول مشكلة السرقات تناولاً موضوعياً بعيداً عن روح التعصب والهوى)**[٨٨]. أمّا الآمدى فقد جاءت دراسته للسرقات فى داخل حدود منهج الموازنة، بصفتها عنصراً من عناصره، وفق عبد العزيز عتيق أيضاً.

٣- ٥: أحمد مطلوب:

فى **كتابه (معجم النقد العربى القديم)**، الصادر فى بغداد عام ١٩٨٩، يجمع أحمد مطلوب عدداً من مصطلحات السرقات الشعرية، معتمداً بطبيعة الحال على ما قاله النقاد العرب القدامى، وفيما يلى،

نقدم تلخيصاً لبعض هذه المصطلحات، كما شرحها مطلوب:

١- **الاجتذاب: السلب**، وهو من باب السرقة، قال ابن رشيق: (وإنَ ألف بيت من أبيات، قد رُكّب بعضها من بعض، فذلك هو **الالتقاط والتلفيق**، وبعضهم يسمّيه: **الاجتذاب والتركيب**).

٢- **الاجتلاب**: اجتلاب الشعر: سوقه واستمداده من الغير. وقرنه الحاتمي والصَنْعاني **بالاستلحاق**. وقال **الأصمعي**: ربّما اجتلب الشاعر البيت ليس له، فاجتذبه من غيره، فيورده شعره على طريق التمثيل، لا على طريق السّرق له). وقال ابن رشيق: (أن يرى الشاعر بيتًا يصلح لموضع في شعره، فيجتلبه). وقال **التنوخي**: (هو **التضمين** الذي لم يُنبَّه عليه، ولم يك مشهوراً لقائله، وإن **ادّعاه** لنفسه، فهو **انتحال**).

٣- **الاختلاس**: عرّفه التنوخي: (هو أن ينقل المعنى من نوع إلى نوع)، أي من غرض إلى غرض.

٤- **الإغارة**: (انظر الحاتمي).

٥- **الاقتباس**: هو الأخذ والاستفادة، وعرّفه الرازي: **(هو أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام، تزييناً لنظامه وتفخيماً لشأنه)**. وقال **ابن قيّم الجوزيّة**: (ويُسمَّى **التضمين**، وهو أن يأخذ المتكلم كلاماً من كلام غيره، ويدرجه في لفظه، لتأكيد المعنى الذي أتى به أو ترتيب، فإن كان كلامًا كثيراً أو بيتًا من الشعر، فهو تضمين، وإن كان قليلاً أو نصف بيت، فهو إيداع). وقال **الطيبي**: هو أن يضمّن الكلام شيئًا من القرآن أو الحديث، ولا ينبّه عليه، للعلم به).

٦- **الإلمام:** الإلمام بالشيء: معرفته، وتجيءُ بمعنى أنه لم يتعمق فيه، والإلمام من السرقات. قال **القزويني**: (وإن كان المأخوذ المعنى وحده، سُمِّيَ: **إلمامًا وسلخًا**.). وقال التنوخي: (هو أخذ المعنى من ضدّه). وهو عند الجرجاني - **النظر والملاحظة**، كما قال ابن رشيق. وهناك معنى آخر للإلمام. يقول **ابن رشيق القرشي**: (هو أن يلمَّ الكاتب في صدر كلامه بكلمة، ثمّ يبني عليها فصلاً، ثمَّ يتفق أن يستعمل كلمة أخرى أجنبيَّة، فيُنافر ما بين اللفظين، وينافي ما بين المعنيين، فيعود إلى تلك الكلمة التي استعملها في صدر كلامه، يعكسها هجاءً، ويعيدها في أول الفصل الثاني).

٧- **الانتحال**: أن يأخذ الشاعر قصيدة أو أبياتًا لشاعر آخر، وينتحلها لنفسه. وفرَّق النقاد بين الانتحال والادّعاء. فالمدّعي لا يكون شاعرًا. قال ابن سلاّم: (وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير، لا خير فيه). وقال **القزويني**: (فإنْ كان المأخوذ كله من غير تغيير لنظمه، فهو مذموم مردود، لأنّه **سرقة محضة، ويُسمّى - نسخًا وانتحالاً**.).

٨- **حُسن الأخذ:** كسوة المعاني بألفاظ، (انظر: العسكري).

٩- السرقة: السرقات أنواع: الانتحال، النسخ، المسخ، الإغارة، الإلمام، السلخ، النقل، القلب. ويستشهد (مطلوب) بتعريف الآمدي للسرقات فهي عنده تكون في المعاني، لا في الألفاظ. وقد اعتبر القزويني وابن طباطبا - **السرقة الشعرية - فنًا ملحقًا بفن البديع البلاغي.**

١٠- **السلخ:** السلخ عند **القزويني** هو **الإلمام**. قال **ابن الأثير**: (أخذ بعض المعنى مأخوذًا من سلخ الجلد). وهو: ١- أن تكون السرقة مقصورة على المعنى لا غير، من غير إيراد لفظ ما سُرق منه.
٢- أن تكون السرقة بأخذ المعنى، وشيء يسير من اللفظ.

١١- قُبح الأخذ: - انظر: (العسكرى).

١٢- المسخ: قال **ابن الأثير**: (هو **إحالة** المعنى إلى ما دونه. والمسخ عيب فاحش). وهو: تحويل صورة إلى صورة أقبح منها.

١٣- النسخ: هو: (أخذ **اللفظ والمعنى** برمّته من غير زيادة عليه). وسمّاه **القزوينى: نسخًا وانتحالاً**(٨٩).

٣- ٦: خلاصة:

هذه عينة مختارة من النقد المعاصر لموضوع السرقات لدى النقاد القدامى، تمثّل وجهة نظر ما يمكن أن نسمّيهم، **(نقّاد ما قبل الحداثة)** مثل: محمد مندور وإحسان عبّاس، ووجهة نظر بعض **الباحثين الأكاديميين** مثل: بدوى طبانة وعبد العزيز عتيق. ونحن نلاحظ أن طبانة وعتيق، يتابعان موضوع السرقات، ويدوران فى نفس دائرة النقاد القدامى، من حيث الإقرار بالسرقات بأشكالها المتنوعة، باستثناء كلامهما عن المعانى المشتركة، حتى أن عتيق وصف الاقتباس من القرآن والحديث - برغم شهرة النصوص -ظ بأنه (سرقة). واشترط طبانة على المبتكر أن ينظر إلى ضرورة الانطلاق من القديم. وهو أيضًا نظر إلى اقتباس النوع الأدبى (المقامة) عند الحريرى، على أنه (سرقة) من الهمذانى.

وبالتالى تماهى طبانة وعتيق مع مفاهيم النقاد القدامى، انطلاقًا من أنَّ كل تأثير وتأثر، يُعدّ سرقة، برغم مناقشتهما لأشكال التلاصّ الواردة عند النقاد القدامى. لكن طبانة يلاحظ أنَّ الفروق بين مصطلحات وأسماء وأشكال السرقات، تكاد تختفى. وهو أيضًا يشير إلى أنَّ السرقة أصبحت فنًّا عند البلاغيين، حيث ألحقوها بعلوم

البلاغة. كما يؤكد طبانة على كثرة السرقات فى العصر الحديث، ويورد مثالاً على ذلك: سرقات المازنى لقصائد الشعراء الأوروبيين. بينما نجد أن مندور، أشار إلى قلّة السرقات فى العصر الحديث. وبطبيعة الحال، فإنّ رأى طبانة هنا أصوب. ويؤكد مندور على أن (أبا تمّام) المجدّد هو بداية الخطاب النقدى حول السرقات،وأن النقاد القدامى، لم يفرقوا بين السرقة وغيرها، وهو ينتقد النزعة الشكلية فى تصنيف أنواع السرقات، وينطلق مثل طبانة من مفهوم الموازنة بين الأصالة والتجديد، متأثراً بالنقد اللانسونى. أمّا عبّاس، فهو ينتبه إلى أن النقد القديم، سوّغ طرفى المعادلة المتناقضين، أى: القول بالمعانى المشتركة العامة، والقول بالإخفاء الذكى، أى أنَّ النقد القديم، برّر السرقات، وبرّر نقيضها. ورأى عباس أن قضية السرقات حرفت النقد فى أواخر القرن الرابع الهجرى عن الاتجاه الصحيح. ويشترك الأربعة: (مندور وعبّاس وطبانة وعتيق) فى الاتفاق على أن مواقف النقاد القدامى من السرقات الشعرية، أخذت اتجاهين متناقضين: أحدهما موضوعى، والآخر مُتحامل وغاضب وغير موضوعى. كما يتفقون على أن موضوع السرقات، طال شعراء كبار: (المتنبىّ والبحترى وأبا تمّام وأبا نواس)، وطال شعراء آخرين. كما اتفقوا على أن المصطلحات قد اختلطت وتشابهت وأصبحت شكلانية، تحت تأثير التصنيفات البلاغية. كما نلمح لدى النقاد الأربعة، ملامح مواقف أخلاقية (مع وضدّ) من موضوع السرقات. هذه هى الملامح الأساسية فى نقد نقاد - ما قبل (علم التناصّ والتلاصّ) الحديث، من خلال عينة أساسية وكافية، تمثل هذا الاتجاه.

٤- خُلاصة عامّة: التناصّ والتلاصّ فى الموروث النقدى:

- قدَّمنا عرضاً للأفكار الأساسية لثلاثة عشر ناقداً أساسيًّا فى الموروث النقدى من مختلف القرون، وهم: **الجُمحى** (ت-٢٣٢هـ)، **ابن قتيبة** (ت-٢٧٦هـ)، **مهلهل بن يموت** (ت-٣٣٤هـ)، **الآمدى** (ت-٣٧٠هـ)، **المرزبانى** (ت-٣٨٤هـ)، **الصاحب بن عبّاد**(ت-٣٨٥هـ)، **الحاتمى** (ت-٣٨٨هـ)، **القاضى الجرجانى** (ت-٣٩٢هـ)، **العسكرى** (ت-٣٩٥هـ)، **الثعالبى**(ت-٤٢٩هـ)، **العميدى** (ت-٤٣٣هـ)، **ابن رشيق القيروانى** (ت-٤٥٦هـ)، **عبد القاهر الجرجانى** (ت-٤٧١هـ).

كما قدَّمنا عرضاً لآراء خمسة من النقاد المعاصرين، ونقدّم فيما يلى بعض الملاحظات:

أولاً: تناول النقاد القدامى، أشكال التأثير والتأثر، والسرقات الشعرية تحت عنوان (**السرقات**)، لكنّهم فى التطبيق العملى استعملوا مفاهيم (**التناصّ**) المعاصر، ابتداءً من الحدّ الأقصى، وهو السرقة الظاهرة، وانتهاءً بالحدّ الأدنى، وهو **المشترك العام**، وما بينهما، كانت هناك درجات كثيرة، صنّفوها وأطلقوا عليها مصطلحات مختلفة ومتنوعة، ومتشابهة أحياناً. وبهذا سيطر (**مفهوم الدرجات**) على ممارستهم النقدية، وهو أقرب إلى مفهوم التناصّ المعاصر. أمّا عن مفهوم، (التلاص = السرقات الشعرية)، فقد قدّموا عليه، مئات الأمثلة عن سرقات حقيقيّة، وسرقات وهمية، وما بينهما، بل قدّموا تبريراتٍ نقدية لتسويغ السرقة ونقيضها. وميّزوا بين السرقة الظاهرة، والإخفاء الذكى. وكانوا يمتدحون (الإخفاء)، لأن الشاعر يكون عندئذٍ، أكثر قدرة على الامتصاص والتحويل والتغيير.

وتحدّثوا عن النقيضين: توارد الخواطر، والغصب مثلاً. ومنحوا (السرقة الجميلة)، شرعية الحق فى البقاء، إلى درجة محو النصّ الأول. بل وصلوا إلى درجة جعل السرقة (التلاصّ)، فنّاً ملحقًا بعلم البديع البلاغى. وكان التداخل سمة رئيسة بين التناصّ والتلاصّ. وبما أننا لا نستطيع أن ننفى الوجود الواقعى للتلاصّ فى الموروث النقدى أو فى النقد المعاصر، وبما أنَّ التناصّ، أصبح يأخذ شكلاً شبه محايد بعدم تركيزه على التلاصّ فى الأعمال الأدبية، فيفترض أنْ نعترف **بموضوعية التناصّ والتلاصّ معًا**، دون أن ندّعى أن التلاصّ هو مجرد تناصّ!!، ودون أن ندّعى أن التناصّ يشمل التلاصّ، فالتلاصّ ظاهرة عالمية منذ القدم وحتى الآن. وبهذا نطوّر مفهوم السرقات فى الموروث النقدى، لا بتجاهل التلاصّ الحقيقى، بل بإضافة مفهوم التناصّ الأوروبى، بالاقتراب منه، لأنّه يتطابق تقريبًا مع المصطلحات التى صاغها النقاد العرب القدامى التى تدلّ على أنواع أخرى غير السرقة، من خلال ممارستهم لمفهوم - الدَرَجات، لأن هذه الدرجات تقع فى مساحة واسعة بعد مفهوم السرقة، لتصل إلى درجة - المشترك العام، وهو فى عُرف النقد الحديث، نوع من أنواع التناصّ، حين يتعلّق بامتصاص الشاعر للمعرفة العامّة والخاصّة. وبطبيعة الحال مُحيت أنواع كثيرة من التلاصّ والتناصّ السائدة فى الموروث النقدى، فلم يعد لها وجود، وتحولّت إلى حالة تاريخية.

ثانيًا: رأى بعضُ النقاد المعاصرين، أنَّ **الجهد النقدى** فى الموروث، فى مجال السرقات، هو **جهد ضائع**، وأن **أسباب ظهور**

السرقات فى الموروث النقدى، تعود إلى تناقض الرواة، والصراع القَبَلى والمناطقى، بتفضيل هذا الشاعر أو ذاك، لأسباب عصبية. كما يقولون: إنَّ سببًا ثالثًا ساهم فى ظهور موضوع السرقات وتطوره، هو رغبة النقاد فى استعراض ثقافتهم. وبالتالى فهم يُقلّلون من أهمية موضوع السرقات فى الموروث النقدى. والصحيح - ربّما - هو أن موضوع السرقات:

٢- ١: جزء هام من تطور النظرية النقدية، حين انتقلت من الكلام عن **وظيفة الشعر** إلى البحث فى **ماهية الشعر**، حتى وصلت النظرية إلى مستوى نظرية النظم، أى البحث عن جوهر الشعرية. فقد حرّك موضوع السرقات بشقّيه: التلاصّ الصريح والتناصّ الطبيعى، النقاد باتجاه فهم طبيعة النصّ، ومفهوم النص الأوّل أو السابق، والنصّ الثانى، أى اللاحق، وعلاقة الشاعر بالموروث وبالحاضر. وبرغم أنّ معظم النقاد أعلن أنه لا يُفاضل بين السابق واللاحق زمنيًّا، بل أدبيًّا، فإن بعضهم فى التطبيق، ظلَّ خاضعًا لقداسة السابق والأوّل.

٢- ٢: دارت معركةٌ **سجالية** هامَّة حول **شعراء مشهورين**، من خلال موضوع السرقات: (المتنبىّ، البحترى، أبى تمّام، أبى نواس)، وساهم هذا الجدل فى تعريف قرّاء الشعر بهم، وكثرت الشُروح لدواوينهم، وكثر رواة قصائدهم. أى أن موضوع السرقات كان حافزًا للردود المختلفة، وخلق حالةً من **الاختلاف والاتفاق**، وهما جوهر حيوية النقد.

٢- ٣: فتح موضوعُ السرقات، وتداخُل التناصّ والتلاصّ أمام

النقد، فرصةَ التدقيق فى (**الرواة والروايات**)، وتقاليدهما الأدبية وشروطهما، حيث ميّز النقاد بين الراوى الموثوق السَنَد، وبين الراوى الذى يكذب ويكسر ويلحن. كذلك ميّز النقاد بين أنواع الروايات، ودرجة الصدق أو عدمه، ودرجة الصحَّة أو عدمها. وهذا ما دفع بالناقد، لكى يتعمق أكثر فى ثقافته.

٢- ٤: فتح موضوع السرقات، **قضية القديم والجديد**، وهى من أهم القضايا، لمعرفة مفهوم **الإضافة**، وكيفية تحديدها بقراءة جدلية القديم والجديد، وآليات تحديد درجات الإبداع والتميّز، حين ناقش النقاد مفهوم الأخذ الظاهر والأخذ الخفى، ومفهوم السابق واللاحق والنص الأول والنص الثانى، وسلسلة الترسّبات فى النصّ، باعتبار أن النص، يتشكل من طبقات أسلوبية ومعجم من الألفاظ المتداولة والجديدة.

٢- ٥: فتح موضوع السرقات، **قضية (المشترك) العام، والخاصّ**، بمناقشة فكرة (المعانى مطروحة فى الطريق)، وفكرة (هل غادر الشعراء من متردَّم)، فأقرّ بعض النقاد أنَّ الأول لم يترك شيئًا للثانى، ورفضها بعض النقاد، لأن هذه الفكرة تقف عائقًا أمام الإبداع. وقال أحدهم مُحْتجًّا: (إذا كان هذا سرقة، فكل كلام سرقة!!).

ثالثًا: كان **النقاد القدامى** فى موضوع السرقات، **قد انقسموا إلى نوعين:** أحدهما تعامل مع الموضوع، بعقلانية هادئة: الآمدى، القاضى الجرجانى، العسكرى، والآخر تفاعل معه **بسجالية جدلية حماسية**: الحاتمى والعميدى ومهلهل بن يموت وغيرهم، وكلهم

استخدموا أسلوب (قال فلان... ثم قال فلان وفلان)، دون شروحات نقدية تبرّر كيفية السرقة، لأن التعليق النقدى، هو الذى يكشف مدى صحة القول بالسرقة أو عدمه. لهذا، نحن أمام جهد ضخم فى الاستقصاء، لكن هذا الجهد كله، وضع تحت عنوان (السرقة)، ثمّ تمّ تفريع بعضه إلى مصطلحات. لهذا قلَّ التنظير النقدى، وكثر أسلوب (قال، فقال). ومن جهة أخرى شاعت **نظريتان أخلاقيتان** فى تفسير أسباب البحث عن السرقات هما: ١- **نظرية الحَسَد**: اشترك النقاد المعاصرون والقدامى، فى القول إنَّ السبب فى البحث عن السرقات عند المتنبىّ وأبى تمّام والبحترى وأبى نواس، هو شُهرتهم وذيوع صيتهم، لهذا (حسدهم) الناس، فقالوا بسرقات المتنبىّ ونرجسيّته مثلاً، بسبب عشقه للتقرّب من السلطة، ومع هذا فنحن نلاحظ أن (الحَسَد)، جاء من النقّاد، كما هو مُوثَّق فى كتبهم النقدية، وليس من الشعراء. ٢- **نظرية اللؤم والنرجسيّة**: يرى بعض النقّاد أنَّ **المبالغة فى تعظيم** المتنبىّ وأبى نواس والبحترى وأبى تمّام، هى التى دفعت النقاد للبحث عن أسباب السرقات، وهم يضيفون قضايا شخصية تتعلق بالشاعر: (فالمتنبىّ لئيم الطبع)، وهو يكذب حين يدّعى أنه (لم يسمع بهذا الشاعر أو ذاك) مع أنه سرق منه!!. وأن شعر المتنبىّ عبارة عن تلخيص لشعراء آخرين مشهورين وغير مشهورين. لكن المسألة كلها بتقديرى، تتعلق بصراع نقدى بين تيارين: **تيار التقليد، وتيار التجديد.**

رابعًا: ادّعى معظمُ النقاد القدامى **الموضوعية** فى مقدمات كلامهم عن السرقات، وزعموا أنّهم يكتبون ضدّ - تعظيم المبالغة فى قيمة

الشاعر المنقود، وأنهم يريدون (قول الحق)، ولكنّهم في واقع الأمر، قدّموا سلبيات الشاعر، ثمّ قدّموا وعوداً في نهايات كتبهم، أنّهم سوف يدرسون إضافات الشعراء لحركة الشعر وجوانب التميُّز في شعرهم، لكن هذه الوعود لم تُنفّذ، لأنّ ما وصلنا هو كتب السرقات، واختفت كتبُ الوعود، أوْ لم تصل لنا!!. لكنّ منهجيّة – نقد المبالغة، في تعظيم بعض الشعراء على حساب غيرهم، ساهمتْ في إثراء المعركة النقدية بين الخُصوم والأنصار.

خامسًا: هناك سرقات شعرية حقيقيَّة في الموروث الشعري، وهناك أنواع متعددة من التناصّ، تصل إلى التناصّ المعرفي المتعلق بالمشترك العام، وما بينهما درجات، هذه الدرجات، أطلق النقاد عليها **أسماء ومصطلحات**. وتكمن إشكالية المصطلحات المطروحة (الحاتمي مثلاً)، فيما يلي:

٥- ١: الاختلاط والتشابه: أطلق النقاد القدامى أحيانًا، عدَّة مصطلحات لنوع واحد من أنواع التلاصّ أو التناصّ مع اشتراطات يكمل بعضها بعضًا، مما أدّى إلى اضطراب في تحديد معنى المصطلح الواحد، وصل أحيانًا إلى حدّ الاختلاف. وقد أدّى ذلك إلى اختلاف في المُسمّيات واختلاف في الشروح.

٥- ٢: حالة تاريخية: لم نجد ناقداً واحداً متأخراً، يحاول إعادة هيكلة المصطلحات التي تمتلك إجماعًا حول صحّتها، باستثناء محاولة الحاتمي المرتبكة، وشروحات ابن رشيق لها. وهذه المحاولة جاءت سلبية، لأن حوالي النصف من هذه المصطلحات، كان قد أصبح – **حالةً تاريخية**، في القرن الرابع الهجري، فهناك أنواع من

التلاصّ والتناصّ كانت قد انقرضت، أنها ارتبطت بتقاليد المرحلة الأولى في النقد العربي القديم. كما أنَّ بعضها، مختلط ومتشابه.

٥- ٣: **الشكلانية**: بتأثير **التصنيفات البلاغية**، كما نعتقد، أنّ تصنيف المصطلحات في مجال التناصّ والتلاصّ، قد جاء **شكليًا**، يشبه التصنيفات البلاغية. وبما أن النقاد نقلوها بشكل ميكاني، فقد ظلّت دون تطوير، ودون غربلة، لاعتقادهم أنها أصبحت مقدّسة، بسبب شيوعها. لهذا وجدناهم يخلطون بين السرقة والأخذ مثلاً، وبين الاجتذاب والالتقاط والتلفيق، وبين الاجتلاب والاستلحاق والنسخ والانتحال، وبين السلخ والإلمام، وبين النسخ والانتحال... الخ. وكان يمكن اختصارها. وهكذا تحوّلت المصطلحات إلى أشكال ثابتة.

٥- ٤: **مصطلحات القدامى ومصطلحات الأوروبيين**: نعتقد أن **الفجوة الهائلة** بين النقد العربي القديم والنقد العربي المعاصر، ساهمت في انقطاع كبير، وجعلت النقد العربي الحديث، **تابعًا** لمفهوم - التناصّ الأوروبي، بدلاً من محاولة تطوير مصطلحات النقاد القدامى. ولدى مراجعة معظم مصطلحات التناصّ والتلاصّ الأوروبية، نجد دون مبالغة، **شبه تطابق** بين المصطلحات الأوروبية والمصطلحات العربية القديمة. لهذا كان يجب على النقد العربي الحديث أن ينطلق من الموروث النقدي، بدلاً من التبعية الميكانية لمصطلحات النقاد الأوروبيين، لأن النقاد القدامى اكتشفوا موضوع السرقات، عندما قرّروا- بتقديري- الانتقال من البحث في وظيفة النص، إلى البحث في ماهية النصّ، وهو نفس الدافع الذي حفَّز النقاد الأوروبيين على البحث في- نظريَّة النصّ، ونظرية الخطاب.

هوامش

١- **مُهلهل بن يموت:** سرقات أبي نواس، تحقيق: محمد مصطفى هدّارة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٧، انظر: مقدمة المُحقّق - ص٧- ١٠.

٢- **محمد بن سلاّم الجمحي:** طبقات الشعراء، تحقيق: طه أحمد إبراهيم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ - انظر: مقدمة المُحقّق، ص ١٦.

٣- نفسه - ص ١٧- ١٨.

٤- **محمد بن سلاّم الجمحي:** طبقات الشعراء، **إعداد: اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية،** بيروت، (د.ت)، ص ١٤- ١٥.

٥- **ابن قتيبة:** الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦، ص٥٣٢.

٦- نفسه - ص ٥٣١.

٧- نفسه - ص ٧٦.

٨- نفسه - ص ٣٥٥.

٩- نفسه - ص ١٢٩.

١٠- نفسه - ص ٥٩٧.

١١- إحسان عبّاس، مرجع سابق، ص ٩٤- ٩٥.

١٢- مُهلهل بن يموت، مصدر سابق، ص ٣١-٣٢.

١٣- نفسه - ص ٧٠.

١٤- نفسه - ص ١٤٧.

١٥- **الآمدي:** الموازنة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، (دون ذكر رقم الطبعة أو تاريخ النشر)، ص ٥١.

١٦- نفسه - ص ٥٢.

١٧- نفسه - ص ٦٠- ٦١.

١٨- نفسه - ص ٧٣.

١٩- نفسه - ص ٧٢.

٢٠- نفسه - ص ١٠٣.

٢١- نفسه - ص ١١٤.

٢٢- نفسه - ص ١١٥.

٢٣- نفسه - ص ٢٧٣.

٢٤- نفسه - ص ٢٧٨.

٢٥- نفسه - ص ٣١٣.

٢٦- نفسه - ص ٢٣٥.

٢٧- المَرزُباني: الموشّح، تحقيق: على محمد البجاوى، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٥، ص١٦٧- ١٦٨.

٢٨- نفسه - ص ٤٢١.

٢٩- نفسه - ص ٤٥٠.

٣٠- الصاحب بن عبّاد: الكشفُ عن مساوئ المتنبيّ، تحقيق: إبراهيم الدسوقى البساطى، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩، (ملحق بكتاب العميدى: الإبانة عن سرقات المتنبيّ)، ص٢٤١- ٢٤٢.

٣١- نفسه: ص ٢٥٠.

٣٢- نفسه: ص ٢٦٤.

٣٣- إحسان عبّاس، مرجع سابق، ص ٢٥٠- ٢٥٤: (نقل عباس مصطلحات السرقات عند الحاتمى، عن **مخطوط: حلية المحاضرة للحاتمى، نسخة القرويين،** فاس - رقم ٥٩٠، ورقم ٤٣٣٤) - انظر: عباس- ص ٦٧٦.

٣٤- الحاتمى: الرسالة المُوضّحة، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت ودار صادر، بيروت، ١٩٦٥، ص١٣.

٣٥- نفسه: ص ٥١.

٣٦- نفسه: ص ١٢٨.

٣٧- القاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبيّ وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (د.ت)- ص١٨٣-

٣٨- نفسه: ص ١٨٥.

٣٩- نفسه: ص ١٩٣.

٤٠- نفسه: ص ٢٠٤.

٤١- نفسه: ص ٢٠٨.

٤٢- نفسه: ص ٢٠٩.

٤٣- نفسه: ص ٢١٠.

٤٤- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢١٧.

٤٥- نفسه: ص ٢٤٩.

٤٦- نفسه: ص ٢٥٠- ٢٥١.

٤٧- نفسه: ص ٢٥٧.

٤٨- أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٣، ص ١٣٢.

٤٩- نفسه: ص ١٣٧.

٥٠- نفسه: ص ١٤٧.

٥١- نفسه: ص ٢٥٤.

٥٢- نفسه: ص ٢٦٧.

٥٣- أبو سعد العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبيّ، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٩- ٢٥.

٥٤- ابن رشيق القيرواني: العُمدة - في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٠٣٧- ١٠٣٩- (وانظر، كذلك: العُمدة، بتحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢).

٥٥- نفسه، العُمدة، تحقيق: قرقزان، ص ١٠٣٩- ١٠٥٨.

٥٦- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: ه. ريتر، ط٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٣، ص٣١٢-٣١٥.

٥٧- عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص٣٤٧- ٣٤٩.

٥٨- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده، ومحمد الشنقيطي، ورشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٣٦١- ٣٦٣، ٣٦٩.

٥٩- **بدوى طبانة:** السرقات الأدبية: دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩، (وكانت قد صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٥٦).

٦٠- نفسه: ص ٩.

٦١- نفسه: ص ١٥.

٦٢- نفسه: ص ٤٣.

٦٣- نفسه: ص ٥٢- ٦٣.

٦٤- نفسه: ص ٦٩.

٦٥- نفسه: ص ٩٣.

٦٦- نفسه: ص ١٢٠.

٦٧- نفسه: ص ١٢٧.

٦٨- نفسه: ص ١٦٢.

٦٩- نفسه: ص ١٦٢- ٢١٧.

٧٠- **محمد مندور:** النقد المنهجى عند العرب، ط ٤، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

٧١- نفسه: ص ٣٥٧.

٧٢- نفسه: ص ٣٥٩.

٧٣- نفسه - ص ٣٦٧.

٧٤- نفسه: ص ٣٧٢.

٧٥- نفسه: ص ٣٧٤.

٧٦- **إحسان عباس:** تاريخ النقد الأدبى عند العرب: نقد الشعر: من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى، ط٣، دار الشروق، عمّان، ٢٠٠١، ص ٦٧١.

٧٧- نفسه: ص ٦٧١- ٦٧٢.

٧٨- نفسه: ص ٦٧٢.

٧٩- نفسه: ص ٦٧٣.

٨٠- **عبد العزيز عتيق:** فى النقد الأدبى، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢، ص٣١٠.



٨٩- أحمد مطلوب [illegible]

الفصل الرابع
طه حسين: التناصّ المعرفى، ونظرية الانتحال

١- مقدّمة :

يحتاج نقد طه حسين الثقافى إلى قراءات جديدة، برغم مئات الدراسات والمقالات والبحوث الجامعية التى كُتبت عن زوايا متعددة من منجزاته الثقافية. وقد اخترتُ زاوية أساسيّة، ولكنّها محدّدة، هى زاويةُ **التفاعل الثقافى**: امتصاصه للثقافات الأوروبية، واعتماده على المناهج الفرنسية فى دراساته، ودرجة استفادته منها فى محاولته الرائدة لتثوير الثقافة المصرية، والانتقال بها من مرحلة التقليد إلى مرحلة جديدة. وهنا يُفترض أن نلتفت إلى الزمن الذى أنجز فيه طه حسين مشروعه النقدى، أى النصف الأوّل من القرن العشرين. كما يُفترض أن نلتفت إلى الزاوية الخاصة فى شخصية طه حسين، (الضَرير) المُبصر الذى نال ثقافة تراثية عميقة، مكّنته من الوعى النقدى، تجاوز به، الوعى الساكن بهذا الموروث، ثمّ امتصّ الثقافة

والمناهج الفرنسية فى جامعة السوربون فى باريس. وهذا كله، هو ما نسمّيه (**التناصّ المعرفى**)، أى ما يتعلق بالنقد الثقافى المقارن، والنقد الأدبى المقارن الذى مارسه. أمّا الزاوية الأخرى فى هذا البحث، فهى قراءة **التناصّ الأدبى** من خلال تطبيقه لهذا التناصّ فى دراسته الرائدة المثيرة عن (الشعر الجاهلى)، وذلك بتوطين (المناهج) الفرنسية من خلال قراءته لنظرية الانتحال. وبالرغم من أنَّ فكرة الانتحال نفسها، فكرة قديمة، أشار لها محمد بن سلاّم الجُمحى فى كتابه (طبقات الشعراء)،فإنه لم يتوسّع فيها. لهذا كانت محاولة طه حسين هى الأهمّ فى تاريخ النقد: (وبالرغم من أنَّ بعض **المستشرقين** أيضًا، مثل - رينيه باسيه، كذلك المصرى **أحمد ضيف** فى كتابه، (مقدمة لدراسة بلاغة العرب)، قد أعلنوا الشكّ فى صحة الشعر الجاهلى)[١]، فإن محاولة طه حسين تبقى هى الرائدة، وهى الأقرب إلى التكامل. لهذا بقيت محاولات الآخرين مجرد إشارات عابرة، قياسًا على محاولته. وقد اعتمد طه حسين فى تحليله على خليط من المناهج، أهمّها: المنهج التاريخى، إضافة للمنهج التفسيرى، كذلك المنهج الانطباعى، مُنطلقًا من فكرة (الشك المنهجى) عند ديكارت، وهى فكرة عامة. وهنا يمكن قراءة ملامح منهجية لديه، بقراءة ما نسمّيه (التناصّ المناهجى)، وهو يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتناصّ المعرفى.

- يبدو لى أنَّ الحداثة تنشأ أولاً فى منطقة التقليد والمحافظة، ثمّ تتعمّق بالتفاعل مع الآخر. ومعنى هذا أنَّ بذور الحداثة لدى طه حسين، وُجدتْ فى مرحلته الأزهرية، متأثرًا بمحمد عبده وحسين

المرصفى، وهما من شيوخ التنوير. ثمّ وُجدتْ بذور الحداثة لديه من تأثره بالمستشرقين من أساتذة كلية الآداب بالقاهرة. نشأ إذن هذا الميل للحداثة لديه، فى القاهرة قبل سفره إلى باريس. ومعنى ذلك أنه، وهو المتمرّد، اكتشف مشكلة الحداثة فى الأزهر التقليدى، ثمّ وجد البديل لدى المستشرقين، لكن الحلّ الجذرى لمشكلة الحداثة بالنسبة له، كان فى باريس. ونحن نقدم افتراضاً نظرياً هو: ماذا لو لم يدرس طه حسين فى الأزهر، ووجد الحداثة الجاهزة فى دراسته بفرنسا. هل نجيب: ربّما لعاد طه حسين، مجرّد أستاذ أكاديمى درس فى فرنسا، وعاد ليمارس التدريس فى كلية الآداب، وأصدر بعض الأبحاث المتأثرة بالاستشراق... وكفى. وهذا الافتراض النظرى يؤكّد أهميَّة دراسته التقليدية فى الأزهر، بصفتها منطلق الاحتكاك مع التقليد والحداثة معًا، حيث وظّف هذه الثقافة التقليدية لاحقًا فى مرحلة التجديد، بعد أن اكتسب الوعى النقدى بالموروث، وهو وعى مختلفُ تمامًا عن الوعى الساكن فى قراءة الموروث، كما كان سائداً فى تلك المرحلة. نحن إذن أمام ناقد ثقافى متمرّد، ولد نتيجة التفاعل الثقافى مع الآخر، ونتيجة حواره مع الذات الثقافية أولاً.

٢- التناصّ فى المنهج:

يُشير التناصّ المعرفى عند طه حسين إلى مدى تأثره بالثقافتين: الفرنسية، واليونانية، ومصادر التأثير الأخرى، وقدرته على الاستفادة من هذا التناصّ لتوليد حالة ثقافية جديدة من خلال **منهجية الامتصاص والتوطين** فى تطبيقاته المصرية. وهذا يعنى أن نقرأ العناصر التالية:

١- المناهج التى تأثر بها. ٢- الحياة الباريسية. ٣- المقارنات التى أجراها بين الأدب العربى والآداب الأخرى كالفرنسية واليونانية. ٤- فكرة المتوسطية وفكرة المركزية المصرية (الروح المصرية). ٥- الموقف من اللغات الأجنبية. وقد بدأ هذا التناصّ المعرفى بأشكاله المتعددة، عنده، من فكرة الصراع بين القديم والجديد.

٢- ١: الصراع بين القديم والجديد:

منذ أوائل القرن العشرين، وربّما قبل ذلك، بدأ الجدل بقوّة حول مسألة القديم والجديد. وكان طه حسين يرى فى العام ١٩٢٦ أنّ المتخاصمين، لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها: (أريد ألاّ نقبل شيئًا مما قاله القدماء فى الأدب وتاريخه، إلاّ بعد بحث وتثبُّت إن لم ينتهيا إلى اليقين، فقد ينتهيان إلى الرجحان)(٢). هنا يبدأ طه حسين مع فكرة الشكّ المنهجى. وبرغم أنه يعلن صراحة أنه مع التجديد، فإنه يرى أنّ هناك شروطًا وأصولاً للتقليد والتجديد. وهو يشكو من عصر السرعة التى تؤثر فى القراءة: (فالتجديد فى الحياة المادية، لا يحتاج إلى أن يكون الإنسان واسع العلم، عميق الفهم، قوى الإدراك، مُحيطًا بحقائق الحياة)(٣). فالسرعة لديه نقيضُ التعمّق، كما أنّ التجديد فى الحياة الروحية، يحتاج إلى تعمّق أكثر من التجديد فى الحياة المادية. لم يكن طه حسين مع الجديد بدون شروط، ولم يكن ضدّ القديم، فالقرّاء - كما يرى طه حسين، يتوهمون حين يعتقدون أن أنصار الجديد، لا يرون اللذّة الفنية إلاّ فى الجديد، وهم مخطئون أيضًا حين يرون أن أصحاب القديم،لا يجدون اللذّة إلاّ فى القديم: (فأنا من أصحاب الجديد، ولكنّى على ذلك، أجد فى قراءة القديم لذّةً

لا تعدلُها لذّة)(٤). وكان طه حسين قد استخدم تعبير (**الثابت والمتحوّل**)، عندما تحدّث عن عناصر الثبات في اللغة العربية، وعناصر التحوّل في اللغة والأدب. فقد انحرف كثير من الناس في العصور القديمة والحديثة عن اللغة المعربة الفصحى، أمّا الأدب فهو منطوق مسموع، قبل أن يكون مكتوبًا مقروءًا. وقد أشار طه حسين إلى تقاليد (**عمود الشعر**)، ورأى أن القدماء لم يستطيعوا تحديده، ولكنّهم حرصوا عليه أشدّ الحرص. فالانزياحات التي حدثت في الأدب، وفق طه حسين، لم تستطع أن تجعل الشعراء ينزاحون عن عمود الشعر. وهنا سيقال إنّ **الموشحات** كانت انزياحًا كبيرًا عن عمود الشعر، لكن طه حسين يرى أن هذا الانحراف، جعل الموشحات تندمج في الزجل العامي. فالعناصر التقليدية موجودة بقوة في الأدب. ثمّ يذكر أن التطور في العصور العباسية نشأ عن الاتصال بالثقافتين **الفارسية واليونانية**. كما أنّ التطوّر في العصر الحديث، نشأ أيضًا عن الاتصال **بالأدب الأوروبي**، ونشأ عن محاولات الإحياء للأدب القديم. ويؤكد طه حسين جوهر موقفه من الجديد والقديم، بدعوته الواضحة: **(المهمّ أن يحتفظ الأدب بشخصيته، ويحرص على مقوماته، ويُحسن الموازنة بين عناصر الثبات والاستقرار، وعناصر التحوّل والتطوّر)**(٥). هذا هو جوهر موقف طه حسين من قضية الصراع بين القديم والجديد، فهو يركّز على **مفهوم التوازن**، لكي لا يخسر الأدب هويّته القومية، وهو مع الاعتراف بعناصر الهويّة، يفترض ضرورة التفاعل مع الثقافات الأخرى، **فالهويّة والتفاعل** لديه، أمران متلازمان.

٢- ٢: فكرة الشكّ الديكارتي:

- تلقّى طه حسين دروسًا في علم النفس، والأدب الفرنسي، والتاريخ الحديث في جامعة مونبلييه الفرنسية في الفترة (نوفمبر ١٩١٤- سبتمبر ١٩١٥). والتحق بجامعة السوربون في باريس في ديسمبر ١٩١٥- وحصل على درجة الدكتوراه عن أطروحته حول (فلسفة ابن خلدون)، عام ١٩١٨- وخلال دراسته، درس الأدب الفرنسي على يد أستاذه - جوستاف لانسون، كما درس التاريخ الحديث على يد أستاذه شارل سينيوبوس. كما درس اللاتينية عام ١٩١٦- وقرأ كتاب أستاذه سينيوبوس، (المنهج التاريخي المطبّق في العلوم الاجتماعية)، وكتاب لانسون، (تاريخ الأدب الفرنسي)(٦).

- تأثر طه حسين بالمنهج التاريخي ومارسه إلى جانب المناهج الأخرى: التفسيري، الانطباعي، التأويلي. ويمكن حصر مصادر التأثر لديه بفكرة الشك الديكارتي، ومنهج البحث التاريخي عند لانسون، إضافة لبعض أفكار سانت بيف وبرونتير وتين ودوركهايم وغيرهم. وحرص طه حسين في أكثر من موقع في كتاباته النقدية، على التأكيد على أهمية نظرية الشك الديكارتي، ومارس هذه الفكرة في تطبيقاته على الأدب العربي:

- حدّد ديكارت في مقالته (مقالة في المنهج)، الأسس النظرية لمقولة الشكّ، بما يلي:

القاعدة الأولى: أنْ لا أسلّم بشيء، إلاّ أن أعلم، أنه حق.

القاعدة الثانية: أنْ أُقسّم كل مشكلة تصادفني ما وسعني التقسيم، وما لزم لحلّها على خير وجه، ذلك بأننا لّما كنّا نطلب

الوضوح، فيجب أن نبدأ من المعقّد إلى المبسّط، ومن الكلّى إلى الجزئى.

القاعدة الثالثة: أن أسير بأفكارى بنظام، فأبدأ بأبسط الموضوعات وأسهلها للمعرفة، وأرتقى بالتدريج إلى معرفة أكثر الموضوعات تركيبًا.

القاعدة الرابعة: أن أقوم فى كل مسألة بإحصاءات شاملة، سواءٌ فى الفحص عن الحدود الوسطى، أو فى استعراض عناصر المسألة، بحيث أتحقق أنّى لم أُغفل شيئًا(٧).

- لقد انطلق طه حسين فى كتابه (فى الشعر الجاهلى) من فكرة الشكّ المنهجى، وبتقديرى أنّه أخذ بفكرة الشك العامة فقط، لأنَّ ديكارت رسم خطوطًا عامّة، ولم يطبّق منهجًا: (وهناك فارق بين قضية المنهج، وبين مشكلة الشكّ، وبين مسألة النقد. فكيف يكون طه حسين قد طبّق منهجًا ديكارتيًا، لم يطبقه ديكارت نفسه!!. ومن هنا، لم يتأثّر طه حسين بمنهج ديكارت، لأنَّ الشكّ عند ديكارت، منهجى، وليس جوهر المنهج)(٨). وبالتالى يكون طه حسين قد أخذ بفكرة الشكّ المنهجى العامّة عند ديكارت فى تطبيقاته للفكرة، أمَّا: **(عبارة - منهج الشكّ الديكارتى، فهى من اختراع المفسّرين، لا من إبداع ديكارت نفسه)**(٩).

٢- ٣: المنهج التاريخى اللانسونى:

نشر **لانسون** عام ١٩١٠، مقالته (منهج البحث فى تاريخ الآداب)(١٠)، حيث ميّز فى البداية بين المنهج وبين التذوّق الشخصى. وبعد أن انتقد المنهجين: الانطباعى والتقريرى، أعلن أنَّ منهجه فى

صميمه هو (المنهج التاريخي). وهو يرى أنَّ موضوع الأدب هو الماضي والحاضر المستمر. ثمَّ يتحدّث عن بعض صعوبات المنهج، حيث يميز بين المؤرّخ ومؤرّخ تاريخ الأدب، ويرى أنَّ المؤرخ ينحّي جانبًا، العناصر الشخصية في الوثيقة، أمَّا مؤرخ الأدب، فيهتمّ بالأفراد: (لأنَّ الإحساس والانفعال والذوق والجمال، أشياء فردية)[11]. ثمَّ يشرح الصعوبة الثانية في المنهج عند البحث عن تحديد (الأصالة) عند الأفراد: (فأكثر الكتّاب أصالة هو إلى حدّ بعيد، راسبٌ من الأجيال السابقة، وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه، مكوّن من غير ذاته، فلكي نميّزه، لا بُدَّ من أن نفصل عنه كميَّة كبيرة من العناصر الغريبة. ولا بدّ من أن نستخلص الأصالة ونوضحها في مظهرها الفريد المستقل الموحّد، ثمَّ نُدخل المؤلف الأدبي في سلسلة، ونظهر كيف أن الرجل العبقري، نتاجٌ لبيئة، وممثل لجماعة)[12]. ثمَّ يتحدث لانسون عن التذوُّق الشخصي، فيؤكّد على أهميّته، بأنه عنصر من غير الممكن محوه: (**لن نعرف قطّ نبيذاً بتحليله كيماوياً، أو بتقرير الخبراء عنه، دون أن نذوقه بأنفسنا**)[13]، لكنّه يستدرك قائلاً: (الشيء الأساسي هو أن لا أتخذ من نفسي محوراً، وأنْ لا أجعل لمشاعري الخاصة وذوقي أو معتقداتي، قيمة مطلقة)[14]. إنَّ مرجع الكلّ عند لانسون هو: (**عدم الخلط بين المعرفة والإحساس، واصطناع الحذر، حتى يصبح الإحساس، وسيلة مشروعة للمعرفة**)[15]. ثمّ يحذّر لانسون من المعادلات العلمية والتراكيب الكيميائية في المنهج التاريخي للأدب تحت تأثير علوم الطبيعة في القرن التاسع عشر، فهو بذلك ينتقد تين وبرونتير:

(لنحذر الأرقام) - (فالاصطلاح العلمى عندما ننقله عندنا، لا يلقى غير ضوء كاذب)[١٦]. ثمّ يقدّم لانسون لرسم ملامح منهجه التاريخى، تسع نقاط رئيسة[١٧].

- أخذ طه حسين بمعظم النقاط التى شرحها لانسون، وطبّقها فى كتبه: فى الشعر الجاهلى، (فى الأدب الجاهلى) - تجديد ذكرى أبى العلاء، وقد امتصّ طه حسين المنهج التاريخى، وسمّاه (المنهج الأدبى)، لكنّه: (لم يطبّقه فى دراساته تطبيقًا دقيقًا)[١٨].

٣- التناصّ الفكرى:

أُعجب طه حسين بحركة الفكر الأوروبى: الفلسفية والأدبية والتاريخية، بتأثير من المستشرقين. وآمن إيمانًا عميقًا بالمقولة الشائعة بأن الثقافة اليونانية، هى الجذر الحضارى للثقافة الأوروبية، واعتقد أن اعتماد الفكر الأوروبى على الفكر اليونانى، هو السبب فى ازدهار أوروبا الفكرى. فقد كتب طه حسين بإعجاب عن: سقراط وأفلاطون وأرسطو والإسكندر فى كتابه (قادة الفكر)[١٩]، وكتب عن (ديكارت وأوغست كونت، وفولتير، ومونتسكيو، ورينان، وبول فاليرى، وبودلير، وسارتر، وكامو، وجول رومان، وجيرودو، وكافكا، وديدرو)، وغيرهم فى مواقع أخرى من كتبه. واعتماداً على ذلك، رأى طه حسين أنّ مصر ارتبطت بالحضارة اليونانية، وبالتالى آمن طه حسين بفكرتين: الأولى، هى: المتوسطية، والثانية، هى المركزية المصرية، الأولى بتأثير فكرة علاقة أوروبا بالثقافة اليونانية، والثانية، ربّما، بتأثير فكرة المركزية الأوروبية. كما طالب طه حسين بتدريس اللغات الأجنبية فى الجامعات المصرية من منظور تعدّدى.

٣- ١: المتوسطيّة:

لكى يُمهد طه حسين لفكرة المتوسطية، ينفى فكرة التقارب بين العقل المصرى والعقل الشرقى فى الشرق الأقصى (الصين، اليابان، الهند) أولاً، وكأن فكرة التقارب مع الشرق الأقصى كانت مطروحة فى الواقع من قبل بعض المثقفين العرب آنذاك، أى عندما نشر طه حسين كتابه (مستقبل الثقافة فى مصر) عام ١٩٣٨- وقد تساءل طه حسين: أيُّهما أيسر على العقل المصرى أن يفهم: الصينى أو اليابانى، أو أن يفهم الفرنسى أو الإنجليزى!، وهو يقرّر بوثوقية غير قابلة للنقاش، أن العقل المصرى لم يتصل بعقل الشرق الأقصى، لهذا يؤكد: **(من السُّخف الذى ليس بعده سخف اعتبار مصر جزءاً من الشرق، واعتبار العقلية المصرية، عقلية شرقية كعقلية الهند والصين)**[٢٠]. وهنا تقع إشكالية فكرة طه حسين فى دائرة القبول بالأمر الواقع لوضعية الثقافات الأجنبية (الإنجليزية والفرنسية) الناشئة من الهيمنة الاستعمارية، بمنع انفتاح الثقافة المصرية على ثقافة الشرق الأقصى. وبعد ذلك يؤكد طه حسين صلة مصر بِـ **(الشرق القريب)**: **(فالعقل المصرى أقرب إلى العقل السورى والفلسطينى)**[٢١]، وبالتالى، كانت العلاقة بين مصر والشرق القريب: (قويّة مستمرة منظمة إلى حدّ بعيد)[٢٢]. لهذا يحدّد طه حسين علاقة مصر الفكرية بالعلاقة مع فلسطين وسوريا والعراق من جهة، ومن جهة أخرى: **بالعقل اليونانى**: (فالعقل المصرى، منذ عصوره الأولى، عقل، إن تأثر بشىء،فإنّما يتأثر بالبحر الأبيض المتوسط، وإن تبادل المنافع على اختلافها، فإنّما يتبادلها مع شعوب البحر الأبيض المتوسط)[٢٣].

وبما أن جذر المسيحية الأوروبية هو الثقافة اليونانية، وبما أن الفكر الإسلامى اتصل بالفلسفة اليونانية، فإنَّ التقارب المرغوب عند طه حسين، يجب أن يكون بين مصر وأوروبا: (وإنما كانت **مصر دائماً جزءاً من أوروبا**، فى كل ما يتّصل بالحياة العقلية والثقافية، على اختلاف فروعها وألوانها)(٢٤). هذا هو جوهر فكرة طه حسين عن المتوسطيَّة، حيث شرحاً مطوّلاً علاقات مصر باليونان، وضرورة التفاعل مع أوروبا. فكأن فكرة المتوسطية ليست إلاّ مدخلاً إلى أوروبا الثقافية. وقد نوقشت هذه الفكرة من قبل كثير من المثقفين العرب، فمنهم من كان معها، ومنهم من عارضها، وعلى رأسهم التيار القومى العربى التقليدى، لأنَّ هذا التيار اعتبر، (المتوسطيَّة) فكرة استعمارية لتبرير التبعية لأوروبا. وما يزال الجدل متجدداً حولها، فقد رأى أحد المثقفين الجزائريين أن المتوسطيَّة: (هى الفكرة نفسها التى يعتنقها الفرانكوفونيّون فى المغرب العربى من غير العروبيين، بسبب تأثرهم، بما أخذوه عن المفكرين الفرنسيين، في أثناء تكوينهم فى جامعات ومعاهد فرنسا)، ورأى آخر أن الهدف من المتوسطية هو إضعاف روح المقاومة من أجل التمهيد: (لعملية التمثيل والانصهار فى الكيان الفرنسى، تحت غطاء - حضارة البحر الأبيض المتوسط)(٢٥). وقياساً على ما سبق، رأى كثيرون حاليّون أن فكرة المتوسطية تهدف إلى (الاعتراف بشرعية دولة إسرائيل)، أى بحلولها مكان فلسطين المتوسطية فى (المتوسطية)، برغم أنَّ إسرائيل أوروبية وروسيّة وأميركية الجذور والأصول. وهناك طبعاً فارق بين **(التفاعل الطبيعى)** لدول عربية متوسطية بالفعل مع الثقافتين

اليونانية والأوروبية، وبين (**التفاعل القهرى**) النابع من التبعية والاستعمار والاحتلال. هذا التمييز هو الذى يمكن أن يحكم بين طه حسين وخصومه.

٣- ٢: المركزية المصرية:

بتأثير من فكرة المركزية الأوروبية الثقافية، ربّما، قرأ طه حسين الثقافة المصرية فى علاقتها مع المحيط العربى، وتوصّل إلى فكرة يسمّيها (**الروح المصرى**). فمصر هى الدولة المركزية، قياساً على محيطها العربى، وهذا صحيح، لكنّ طه حسين، وَلَّد من هذه الحقيقة، فكرة مركزية الثقافة المصرية. الاعتراض هنا يمكن أن يكون على مفهوم مركزية الثقافة، وليس على مركزية الدولة المصرية، **فمركزية الدولة المصرية أمر حقيقى، لكن مركزية الثقافة المصرية أمر يحتاج إلى نقاش**. لهذا نجد حتى الآن، وبتأثير من هذه الفكرة، كتباً تصدر فى مصر، تتناول الشعر المصرى فقط مثلاً، ومع هذا نجد عناوينها تتمحور حول (الشعر العربى)، دون أن تتناول شاعراً عربياً واحداً، خارج مصر!!. ومع ذلك، فإنّ هناك تشويهاً لفكرة طه حسين حول مفهوم (الروح المصرى)، فلا حاجة بنا للتوثيق بأن طه حسين، لم يعتبر (**مصر الفرعونية**)، عنصراً وحيداً فى الشخصية المصرية بالتأكيد، لكنه أعاد الاعتبار لهذا **العنصر المقهور** بوضعه فى السياق الصحيح مع العناصر الأخرى، ومع هذا نجد مثقفاً عربياً يكتب بأن طه حسين: (علي الرغم من أنه يقف ضدّ دعاة الفرعونية، لكنّه برغم هذا يبقى إقليمياً مصرياً) على حدّ تعبيره[٢٦].

- هنا لابدّ من أن نرجع إلى شرح لمفهوم طه حسين (**الروح المصرى**) فهو يقول: (ثلاثة عناصر تكوّن منها الروح الأدبى المصرى،

منذ استعربت مصر: أولها: العنصر المصرى الخالص الذى ورثناه عن المصريين القدماء. والثانى هو العنصر العربى الذى يأتينا من اللغة ومن الدين ومن الحضارة. والثالث هو هذا العنصر الأجنبى الذى أثر فى الحياة المصرية دائماً)[٢٧]. ويضيف: (وأخوف ما أخافه على هذا الروح المصرى، شيئان: أحدهما: أنْ تُلهينا الثقافة الأوروبية عن الثقافة المصرية والعربية. والثانى: أن نُؤْثِرَ ثقافة أوروبية على ثقافة أوروبية أخرى)[٢٨]. وهو هنا كان يتحدث عن سياسة الدولة المصرية فى مجال تعليم الثقافات واللغات الأجنبية.

ومما يؤكّد خطأ الفهم المشوّه لمفهوم (الروح المصرى)، أنَّ طه حسين، حين قرأ شاعريَّة خليل مطران قال عنه: (هو ليس مصرى المولد ولا مصرى النشأة، ولكنّه مصرى الإقامة والتفكير، مصرى الآثار فى فنّه وشعره وعواطفه)، برغم ذلك، يضيف طه حسين: (ربّما كان مكان **مطران** من شوقى ومن حافظ، فى كثير من الأحيان، مكانَ **الأستاذ والرئيس**)[٢٩]. وفى معرض حديثه عن البارودى يقول: (فمصر لم تُعرف فى العصور الإسلامية على اختلافها، بتفوقها فى الشعر، وإنما كان التفوق فى الشعر من حظ بلاد عربية أخرى: الحجاز ونجد والعراق والشام والأندلس. ولكنَّ مصر ظلّت متواضعة فى الشعر. فإذا ظهر فى مصر، شاعر مصرى، فهو شاعر لا يرقى إلى أن يكون من الطبقة الأولى، وإنما هو شاعر متواضع الشعر، يجرى فى شعره، هذا الروح المصرى الوديع المرح فى وقت واحد، ولكنّه لا يفرض نفسه على الشعر العربى فرضًا، كما كانت الحال بالقياس إلى البلاد العربية الأخرى) - لهذا كان البارودى، وفق طه

جامعة الأزهر، إضافة لكلية الآداب - جامعة القاهرة). وكانت - دار العلوم هى الأقدم، فقد تأسست فى القرن التاسع عشر، وأراد طه حسين ضمّ هاتين الكُلّيتين، أى دار العلوم - المستقلة آنذاك، وكلية اللغة العربية التابعة للأزهر، فى إطار جامعة القاهرة. ثمّ توزيع اللغات الأجنبية على هذه الكليّات، لكنّه وجد معارضة قويَّة من دار العلوم، إضافة إلى أن وزارة المعارف المصرية كانت فى الثلاثينيات، ترغب فى عدم الضمّ، حتى يبقى التنافس قائماً، وحتى تظلّ التعدديّة سبباً فى هذا التنافس بين هذه الكُليّات.

- أمّا مسألة **تدريس اللغات الأجنبية**، فقد اتخذ طه حسين موقفاً تعددياً منها، وهو يشرح الأسباب: (كان أبناؤنا يتعلّمون الفرنسية قبل الاحتلال البريطانى، لأننا اتصلنا بفرنسا، واتخذناها لأنفسنا معلّماً، ثمّ فرض الإنجليز لغتهم على أبنائنا، وحاربوا الفرنسية، حتى طردوها من مدارس الدولة. لكنّ الإنجليز والفرنسيين، لا يبلغون من إتقاننا لهاتين اللغتين، ما نريد نحن، وإنما يبلغون ما يريدون هم) - لهذا يرى طه حسين أن اللغات الأجنبية، ليست مقصورة على **الإنجليزية والفرنسية**، ولا على ثقافتهما: **(بل هناك لغات أوروبية حيّة، ليست أقلّ رُقيًا وامتيازاً من هاتين اللغتين)**(٣٢). ركّز طه حسين على اللغتين: **اليونانية واللاتينية**، كما ركّز على أهمية الاتصال بالثقافات: **(الإنجليزية والفرنسية والأمريكية والألمانية والروسيّة والإسبانية والإيطالية)**(٣٣).

وقد تحققت لاحقًا لطه حسين، مُطالبته بضمّ كليّة دار العلوم إلى جامعة القاهرة، حيث تخصصتْ فى (اللغة العربيّة والعلوم

الإسلاميَة)، مع دراسة اللغات: الفارسيّة والعبرانيّة، إضافة إلى الإنجليزيّة. وفى عام ١٩٤٥، أدخلتْ دار العلوم - مساق الأدب المقارن كمساق مستقل، كما أدخلت كلية الآداب هذا المساق فى قسم اللغة العربية عام ١٩٥٣، وأدخلته جامعة عين شمس فى مقرّراتها عام ١٩٥٦- وهكذا لعب طه حسين دورًا أساسيًا فى الترويج لفكرة التعدديّة اللغوية، وساعده فى ذلك أنه تولّى مناصب عدّة، منها: عميدًا لكلية الآداب (١٩٣٦ - ١٩٣٩)، ومديرًا لجامعة الإسكندريّة (١٩٤٢ - ١٩٤٤)، ووزيرًا للمعارف (١٣ يناير ١٩٥٠ - ٢٦ يناير ١٩٥٢)، أى فى عهد الوزارة الوفديَّة، برغم أنَّ علاقته السياسية، كانت مع حزب الأحرار الدستوريين.

٤- مقارنات أدبيّة:

- انطلق طه حسين من أطروحة زميله أحمد ضيف باللغة الفرنسية التى قدّمها لجامعة السوربون، وقارن فيها بين الشاعر **عمر بن أبى ربيعة**، والشاعر الفرنسى **ألفرد دى موسّيه**. واختلف مع زميله قائلاً: **(الفرق عظيم جداً بين الشاعرين، عظيم إلى حدّ أنّ المقارنة بينهما مستحيلة)** - فهو يرى أنَّ عمر بن أبى ربيعة (شاعر مُبتهج)، بينما كان ألفرد دى موسّيه (شاعزًا محزونًا). لهذا يفتش طه حسين عن شبيه لعمر بن أبى ربيعة ليس فى الشعر الفرنسى، بل فى النثر الفرنسى، فيجد أنه أقرب إلى كتابات بيير لوتى فى (كتاب اليائسات). وهو يقرّر بوثوقية وحماس: (أضع عمر بن أبى ربيعة، بإزاء رجل فرنسى آخر هو أخوه حقًّا، هو صورته الصادقة، لولا ما بينهما من فروق البيئة والجيل، ولكن نفسيهما نفس واحدة، ولكنّ

مذهبيهما فى الحُبّ وإعلانه، مذهبٌ واحد، ولكنّ ميليهما فى الحياة، يوشكان أن يكوّنا ميلاً واحداً، كلاهما أحبّ بحسّه وأخضع قلبه لحسّه، وكلاهما فتن النساء، وكلاهما تعمّق فى الحبّ الحسّى، وكلاهما أحبّ حتّى كره الحُبّ، وكلاهما لم يعرف لحبّه موضوعًا يقصره عليه. إنّه صديق الشرق عامّة، وصديق مصر خاصة - بيير لوتى)[٣٤]. لكنّ طه حسين فى مقارنته يكتفى بشرح مثل هذه الإشارات العابرة، أى أنه يقدّم مفتاحًا لمن يرغب فى دراسة الموضوع دراسة تفصيلية.

- وفى مقالة أخرى بعنوان (**فى الحبّ**)، يقارن بين **ابن حزم الأندلسى**، (القرن الحادى عشر الميلادى)، **وستاندال الفرنسى**، (القرن التاسع عشر) فى نظرتيهما لموضوع الحُبّ. ولكى يؤكد على أهمية هذا الموضوع، يسرد طه حسين ما يلى: (آثر ابن عباس رحمه الله، كما يعرف الناس جميعًا، أن يسمع لغزل ابن أبى ربيعة، على أن يسمع لأسئلة نافع بن الأزرق فى الفقه وتفسير القرآن. فقد كان القدماء أسمح منّا نفوسًا، وأحسن منّا استقبالاً لأمور الحياة)[٣٥]. ثمّ يقدّم طه حسين تعريفًا بالكاتبين، ليصل إلى التشابه الأول: **(كلاهما أوروبى المولد والنشأة، لكنّ أحدهما عربى الحياة، والآخر فرنسى الحياة)**[٣٦]. أما الشبه الثانى بينهما، فهو أن كليهما عاش فى **عصر فتنة واضطراب**، فقد شهد ابن حزم عصر ملوك الطوائف، وعاش ستاندال فى عصر الثورة وحروب نابليون، فكان كلاهما **متمرداً ساخطًا على ما يرى، عاكفًا على نفسه**، يتسلّى بعلمه وأدبه، عمّا يجرى حوله. فابن حزم يعيش فى عهد الكلام وما بعد الطبيعة،

وستاندال يعيش في عهد العلم والتجربة، كما يقول طه حسين. أمّا في البحث عن **ماهيّة الحُبّ**، فهو عند ابن حزم (يذهب إلى ما ذهب إليه بعض الفلاسفة من قدماء اليونان)(٣٧). أمّا ستاندال، فهو: (يعمد إلى الاستقراء والاستقصاء، لا يُعرّف الحبّ جملةً، وإنّما يستقصي أنواع الحبّ عند أفراد الناس وعند أصنافهم)، فالحبُّ عند ستاندال أربعة أنواع: (الحبُّ الجامح، والحب المترف، والحبّ الجسدي، وحبّ الغرور الذي ينشأ عن الكبرياء وإيثار النفس)(٣٨). والحبّ عند ستاندال درجات، وهو متأثر بالعلوم التجريبية. أمّا ابن حزم، فهو كما يرى طه حسين، معتمدٌ على **الملاحظة المباشرة**، كما يعتمد عليها ستاندال، ولكنّ ابن حزم، لا ينتفع من ملاحظته المباشرة، كما ينتفع بها ستاندال. ويستغرب طه حسين، أنّ ابن حزم قد صرَّح أكثر مما صرّح ستاندال: (فَستاندال يزعم صادقًا أو غير صادق – ومن المحقق أنه غير صادق – أنه لم يتخذ نفسه، موضوعًا للملاحظة، أما ابن حزم، فيحدثنا عن نفسه في صراحة رائعة حقًّا)(٣٩). كما يشرح طه حسين الفروق والتشابهات الأخرى بين الاثنين، فابن حزم أراد التحرّر من المراجع العربية السائدة التي تحدّثت عن الحبّ، في حين لم يكتف ستاندال بما رأى وما سمع، وإنما اعتمد على ما قرأ أيضًا. ويتميّز **ستاندال**، كما يرى طه حسين، بنقده للحياة الفرنسية نقدًا مُرًّا، بل يقدّم مقترحًا بديلاً لكيفية تربية الفتاة، كما ينتقد مؤسسة الزواج، ويقترح بدائل من أجل المقاربة بين الحبّ والزواج، ويقرأ الصلة بين الحب وبين طبائع الشعوب وأنظمة الحكم. أما **ابن حزم**، فلم يعرض لغير الحب

الأندلسى، لكن مشتركًا آخر يراه طه حسين بينهما: (فكتاب ابن حزم وكتاب ستاندال، لم يقصد بهما إلى الحبّ فى نفسه، وإنما قصد بهما إلى الفن، إلى فن تصوير الحبّ والتعبير عنه)[٤٠].

- وفى مقالة ثالثة بعنوان **(الأدب بين الاتصال والانفصال)**، يطرح طه حسين للنقاش، الجدل الدائر فى باريس، بعد نهاية الحرب الثانية حول: **(أدب البرج العاجى)** و**(أدب الحياة)**، وكيف تبيّن الأدباء فى أوروبا أنَّ حريتهم فى خطر، وأنَّ ثقافتهم معرضة للزوال، وأنَّ فنّهم معرض للفناء: (ثمَّ كانت الحرب، واضطرّ كثير جدًّا من الأدباء إلى ما اضطر إليه غيرهم من عامة الناس: من **مصانعة العدو أو مقاومته**. ولم يكد يبقى **أديب أوروبى**، يستطيع أن يقول: **إنه محتفظٌ بعزلته**)[٤١]. وهو يقول إنَّ - مونتى ورابليه وكورنى وراسين وبوالو، لم يكونوا فى بروجهم العاجية فى القرنين السادس والسابع عشر. ثمَّ كان القرن التاسع عشر، عصر الصراع بين الأدب وأعداء الحرية. ويرى طه حسين أيضًا، أن نابليون لم يحارب الأدباء، إلاّ لأنهم قاوموه، حتى فلوبير - يضيف طه حسين - الذى أبى أن يحفل بشىء غير الفن، شارك فى الحياة العامة، فالأدب الفرنسى ليس وحده، موضوعًا لهذا الخلاف حول التضامن والاعتزال، فقد كان **الأديب اليونانى** بطبعه، مواطنًا يونانيًّا: سقراط، أفلاطون، أرسطو. ويصل طه حسين إلى القول إنَّ الشعر حاول أن يتجنّب السياسة، فلم يستطع. ثمّ يقرأ ظاهرة التضامن وظاهرة الاعتزال فى **الأدب العربى** منذ الأدب الجاهلى، ويقدّم عشرات الأمثلة على عدم إمكانية الاعتزال، حتى لو أراد الأديب ذلك، ويقرر فى النهاية، الانتصار لمفهوم (أدب الحياة).

- وهكذا تناول طه حسين موضوعات مثل: الحب، ومثل: الاعتزال والمشاركة، مقارنًا بين الآداب المختلفة.

- وفى مقالة رابعة، يقارن طه حسين بين **أبى العلاء المعرّى** والكاتب التشيكى - **فرانز كافكا**، (١٨٨٣- ١٩٢٤)، حيث إن الاثنين كتبا ما يسميه طه حسين: **(الأدب القاتم)**، وأنهما عاشا مِحَنًا قاسية. فكافكا عاش أربعين عاماً، وضاق بالحياة الدينية الظاهرة المتكلفة،: (ثمَّ جَحَد الدين نفسه بحقائقه ودقائقه، وأقام حائرًا، لا يستطيع أن يعود إلى دين آبائه، لأن عقله لا يطمئن إلى هذا الدين)(٤٢). وتلت هذه المحنة الدينية، محنةٌ أخرى، فقد امتحن كافكا فى الصلة بينه وبين أبيه: (نظر إلى أبيه على أنه طاغيةٌ مخيف، وأقام علاقته معه على الإشفاق والخوف، ثمّ على المصانعة والمُداورة)(٤٣). أمّا المحنة الثالثة، فيحدّدها طه حسين، بأنها المحنة التى تمسّ حقّه فى أن يحيا حياة الآباء، فيتخذ **الزوج**، ويمنح الوجود للولد، لكن كافكا يقف من هذه المسألة، موقف أبى العلاء. وقد طلب كافكا من صديقه ماكس برود قبل وفاته، نتيجة محنة المرض، أن يحرق آثاره كلها. ثمّ يعرض طه حسين لأعماله: القضية - القصر - أميركا، والمسخ، ليعلّق عليها بقوله: **(قراءة - الفصول والغايات، واللزوميّات، فى تعمّق واستقصاء، تنتهى بك إلى نفس الموقف الذى تنتهى بك إليه قراءة - القضية والقصر وأميركا)**(٤٤). ويرى طه حسين أن أدب كافكا، يدور حول ثلاثة أفكار: ١- العجز عن الاتصال بالإله. ٢- العجز عن فهم الخطيئة. ٣- العجز عن فهم العلل الغائية. ثم يقرّر أن المشترك بين أبى العلاء وكافكا، هو أنهما يكتبان **(الأدب القاتم)**.

- هذه نماذج من مقارنات طه حسين الأدبية:

أولاً: يستخدم طه حسين، المنهج التاريخى فى المقارنات، باحثًا عن أوجه التشابه والاختلاف، وهو لا يبحث بطبيعة الحال عن أوجه التأثير والتأثر، وفق المنهج التاريخى الفرنسى التقليدى، لأن الموضوعات التى تناولها، لا تلتقى مع مقولة التأثير والتأثر.

ثانيًا: يميل طه حسين إلى المقارنة بين سِيَر الكُتَّاب، كذلك مقارنة الموضوعات فى عدّة آداب، وهى غالبًا: العربية والفرنسية واليونانية، لأن هذه الثقافات، هى المؤثرة فى فكر طه حسين.

ثالثًا: لا يهتم طه حسين بالبِنْيَة الشكلية للنصوص التى يقارنها، بل يهتمّ بمقارنة الأفكار، وهو ما يقرّبه من منهجية (النقد الثقافى المقارن).

٥- التناصّ المكانى: باريس

زار طه حسين أمكنةً عديدة فى أوروبا، منها: أثينا، روما، لندن، باريس، ستراسبورغ، مرسيليا، ومونبلييه، وغيرها، وعاش فى مونبلييه وباريس، وظلَّ بعد عودته إلى مصر، يزور باريس كلّ صيف تقريبًا، لكن باريس ظلّت هى المركز ونواة العشق الأساسية فى تفكيره. باريس من وجهة نظره، هى عاصمة العالم الثقافية، عليها يقيس كل ثقافة أخرى فى العالم. وقد أحب الثقافة اليونانية، لأنها الجذر القديم لثقافة باريس. طبعًا يمكن مقارنة رحلة طه حسين إلى باريس، برحلة سابقة له لمواطنه المصرى رفاعة الطهطاوى، لكن طه حسين يسرد محبّته لباريس بأسلوب مختلف، فطه حسين أكثر إمتاعًا فى السرد. وهنا نترك هذا السرد الأدبى الممتع، لنقرأ، كيف

نظر طه حسين إلى الأمكنة من زاوية ثقافية فى كتابه (رحلة الربيع والصيف): فقد كتب عن رحلة الربيع فى عام ١٩٤٨، وكتب عن رحلة الصيف فى عام ١٩٢٨، ونبدأ **برحلة الربيع**:

- كان طه حسين يسافر بحراً، عادةً، بالباخرة، لذا فهو حين وصل أثينا، وصف الأمكنة وعبّر عن مشاعره تجاهها، لكنه دائماً يمزج ذلك بالتعليقات الثقافية: (عاش اليونان فى عصورهم القديمة فى صراع، فانقسم أهل أثينا بين المُتعصّبين لإسبرتا، والمُتعصّبين للفرس، وبين المُتعصّبين لإسبرتا، والمتعصّبين لمقدونيا. وهم ينقسمون الآن بين المُتعصّبين للشيوعية الروسيَّة، والمتعصّبين لرأس المال الأمريكى والبريطانى)(٤٥). وحين وصل طه حسين إلى روما، تذكّر مشاركته عام ١٩٣٥ فى مؤتمر الاستشراق فى روما. وحين وصل باريس، تذكّر - جان زى، وزير التربية الوطنية فى فرنسا الذى زار مصر عام ١٩٣٨، وكان من أنصار الجمهورية، فسرد قصة مقتل هذا الوزير. وتحدَّث عن قصة تمثيليّة من قصص موليير كان شاهدها، أو قصة (الإسبانيّون فى الدانمارك) للكاتب الفرنسى ميريمه، أو قصة (الأيدى القذرة) لسارتر. ثمّ يستدرك: **(وما أريد أن ألخص القصة، فلستُ أُملى فصلاً فى النقد)**(٤٦).

- أمّا فى **رحلة الصيف**، فهو يروى أسباب الرحلة، شارحاً قصّته مع الأزهر وشيوخ التنوير فيه والدعوة إلى الإصلاح. ثمّ ينتقل إلى باريس، فيتحدّث عن جهاز الراديو، والديمقراطية. ثمّ يبدأ فى تعديد **اللذّات الثقافية التى يحبّها فى باريس**:

١- وفى باريس، ملعب **Palais Royal**، لا يعرف باريس من لا

يعرفه، ولا يزور باريس من لا يزوره، ولا يصل إلى حقيقة النفس الفرنسية، من لم يختلف إليه(٤٧).

٢- تستطيع أن تزور **قصر فرساى**، فلا شكّ فى أنّ لذّتك لا تعدلها لذّة، إذا كنت تعرف تاريخ فرنسا السياسى والفنّى والأدبى، حين تزور هذا القصر(٤٨).

٣- أجد لذّةً، حين أنغمس فى الحياة الفرنسية الصرفة، بقراءة الصحف والكتب والمجلاّت. وليس من اليسير على الأجانب إذا وصلوا إلى فرنسا، أن يتصلوا بالفرنسيين اتصالاً صحيحًا، فالفرنسيون مغلقون دون الغرباء. ويُلتمس الفرنسى (الحقيقى) فى غير باريس: فى القرى وفى أعماق الريف(٤٩).

٤- ومع أنّى أقرأ كثيرًا من الآثار الفرنسية فى مصر، فإنّى أحبّ أن أقرأ الآثار الفرنسية فى فرنسا، ويخيّل إلى أنّى أفهمها فى فرنسا على وجهها، ولا أفهمها فى مصر، كما ينبغى أن تُفهم(٥٠).

٥- وفى باريس دورٌ تدخلها، فلا تكاد تخرج منها، إلاّ بشقّ النفس، كأنّها تُمسكَ وتحول بينك وبين الخروج، مثل: **متحف اللوفر، ومتجر اللوفر**... ولا أفهم المرور بباريس، دون المرور باللوفر، **والبرنتان، وجاليرى لافاييت**... فأنا إذن من عشاق المدن، ومن عشّاق باريس بنوع خاص(٥١).

- هذه أمثلةٌ اقتطعناها من أمكنة متفرقة من الكتاب، تؤكّد كلّها على عشق طه حسين لباريس إلى درجة الوَلَه. **ويمكن أن نستخلص منها، ما يلى:**

أولاً: ميّز طه حسين بين المتعة الثقافية فى باريس، والمتعة السياحية، لكنّه دمج بينهما دمجًا وثيقًا، ودمج بين الحاضر والتاريخ

[illegible]

ثانياً [illegible]

[illegible] **إقليم الأوراس (ومدينة ستراسبورغ)** [illegible]

[illegible] **(هو يؤثر باريس ميتاً، كما لو كان يؤثرها حياً)** *

٦- مُساندة الأب أنيسوي الفرانكوفوني

[illegible]

حافظ إبراهيم لرواية (البؤساء) لفكتور هيجو، وحين ترجم عن الفرنسية أعمالاً لجول سيمون وراسين وفولتير، وحين ترجم آثاراً يونانية مثل: أنتيجونا، الكترا، وأوديب ملكًا وغيرها، وحين كتب عن فولتير، وبول فاليرى، ورينان، وتين، وديكارت، وسانت بيف، وديدرو، وموباسان، ودى موسّيه. وصاغ طه حسين أجمل السرديات للسيرة الذاتية للفيلسوف العاشق: أوغست كومت، مؤسس الفلسفة الوضعية، ولمدام ديفوند صاحبة الصالون الباريسى الثقافى، ولمنافستها مدموزيل - دى لَسْبيناس، وكان الأثر الفرنسى واضحًا أيضًا، حين ناقش طه حسين، أفكار وأعمال سارتر وألبير كامو.

- ثمَّ يقدّم طه حسين أيضًا، قراءة نقدية لأعمال عدد من النساء اللواتى كتبن **باللغة الفرنسيّة** هنّ: قوت القلوب الدمرداشيّة، جان أرقش، جوزيه صيقلى، من مصر، ومدام إيمى خير من لبنان:

٦- ١: قوت القلوب الدمرداشية:

فى نقد كتابات النساء، يقول طه حسين: **(مضطر إلى أن أصطنع من الرفق والتلطف، أكثر جداً مما أصطنعه، حين أقدِمُ على نقد الأبناء!)**(٥٤). أمّا كتاب الدمرداشية، فهو عن حياة المصريين فى أدقّ أسرارها. وهو يشير إلى المقارنة بين ما كتبته هذه الكاتبة، وبين ما كتبه الأجانب عن العادات الشعبية المصرية: (فأحسنوا وأساءوا، وصدقوا وكذبوا، ووُفّقوا، وأخطأهم التوفيق)(٥٥). ثمَّ يتطرّق طه حسين إلى مسألة علاقة الحريّة باللغة، وهى مسألة مختلفٌ عليها، فالكاتبة: (ظفرت فى كتابها الفرنسى بحُرّية فنية، لا يظفر بها أمثالنا نحن المصريين البائسين من الكُتّاب، الذين يكتبون باللغة

العربية)[٥٦]. وهو يتحفَّظ على ذكر الكاتبة لبعض النقائص فى المجتمع المصرى. ويطالب بضرورة ترجمة الكتاب إلى العربية.

٦- ٢: جان أرقش:

جان أرقش كاتبةٌ من الإسكندرية، وتقيم فيها: (مصريَّة الوطن، مصريّة الشعور، ولكنّها فرنسيّة اللغة، فرنسية التصوير والتفكير، وأمثالها فى مصر غير قليلين)[٥٧]. ويعتبر طه حسين أن كتاب الفرنسى - شارل بويش باريرا، الذى يصوّر القاهرة، مُتَمّمٌ لكتاب جان أرقش عن الإسكندرية، حيث تتحدث عن (بنت القنصل) و(فتيان الليل)، وهذان من أنواع الورود فى الإسكندرية، كما تتحدّث عن ساحل البحر، والحياة السريَّة للحريم، وبنات الباشا وأبناء البيك، وغيرها من الصور التى تتحدث عن المقارنة بين الحياة المصرية والحياة الأوروبية فى الإسكندرية. ويطالب طه حسين بتدريس الكتب التى تتحدّث عن مصر باللغتين: الفرنسية والإنجليزية فى مدارس وزارة المعارف المصرية.

٦- ٣: جوزيه صيقلى:

يعلّق طه حسين على كتابها (تاج البنفسج)، ويقرّر أنه شعر بالارتياب بعد أن قرأ مقدمة فيلدلفوس، مدير المتحف الوطنى فى أثينا الذى افتُتن بجمال الكتابْ. ويقول طه حسين: **(ولكنّى رجل متردد مُوَسْوِسٌ فى الأدب، إن صحّ هذا التعبير، لا أستسلم للنظرة العاجلة)**[٥٨]. لكنّه يعلن إعجابه بتواضع جوزيه صيقلى، لأن الكاتبة معتدلة المزاج، عذبة النفس، لذا فهى من النوع الذى يكسب بسهولة صداقة النقّاد. كما يعلن إعجابه بحديثها عن بلاد اليونان، فالسيدة

صيقلى كما يرى، تتحدث عن اليونان الحيّة الخالدة الجميلة. ويعلن عن إعجابه بالملاءمة الحسنة بين القديم والحديث، بين التاريخ الذى كُتب والتاريخ الذى يُكتب. ويعلن عن إعجابه بصفاء اللغة وتخيُّر اللفظ الفرنسى. ثمّ يختتم مُتسائلاً: **(ما بال هذه البلاد تُلهم الأوروبيين أجمل ما تنطق به الألسنة وتجرى به الأقلام، ولا تُلهمنا نحن شيئًا!!)**(٥٩).

٦- ٤: إيمى خير:

يرى طه حسين أن العرب فى تأثرهم بالغرب واقتباسهم منه، كانوا يُحسنون التقليد أحيانًا، أو يسيئونه. ثمّ يتحدّث عن **هضم** الثقافات الأخرى، حيث أصبحنا نضيف إلى ثروة الغرب، كما **يضيف** الغرب إلى ثروتنا. ثم يتحدث عن **(الاتصال المتكافئ)** الذى يمثله كتاب (سلمى وقريتها)، لمدام إيمى خير. وموضوع الكتاب هو قصة فتاة لبنانية وتصوير للقرية التى عاشت وماتت فيها، حيث تُصرّح المؤلفة أنَّ الكتاب صورة فوتوغرافية لقريتها ولسلمى. ويرى طه حسين أنه ليس فى الكتاب شىء مبتكر، ولكنَّ مصدر الجمال، كما يقول، فيما يظهر، هذا التصوير الفوتوغرافى الذى ينقل إليك قرية من قرى لبنان. أمّا من ناحية المهارة الفنية فى الكتاب، ففى أوّلها شىء من الضعف والبطء واستقصاء اللغة. لهذا كان آخر الكتاب خيرًا من أوّله.

- وفيما يلى بعض الملاحظات:

أولاً: يُعلن طه حسين تعاطفه مع الأدب النِسْوى الفرانكوفونى، ويشجعه، انطلاقًا من تعاطفه مع النساء، ومن تعاطفه مع اللغة الفرنسية وثقافتها، إضافة لتعاطفه مع الثقافة اليونانية.

ثانياً: تحت تأثير أفكار الاستشراق، تأثر طه حسين بفكرة خاطئة عن مفهوم (اللغة الراقية الحيَّة)، وهي هنا الفرنسية، القابلة للتعبير عن فكرة الحريَّة في التعبير، في مقابل اللغة العربية (المتخلفة) التي تقمع قيمَ الحريَّة. وبطبيعة الحال، فهذه فكرة خاطئة، لأن أية لغة في العالم، تستطيع أن تحمل قيم الحريَّة أو قيم التخلف. وتتساوى هنا العربية مع الفرنسية، إنّما تختلف هنا الإرادة في التعبير عن هذه القيم أو تلك، إرادة الكاتب أولاً، ودرجة تطوّر المجتمع.

ثالثاً: يعترض طه حسين على تصوير السلبيات العربية، ونقلها إلى اللغات الأجنبية، وهو اعتراض قابلٌ للنقاش، ما دام الصدق في التصوير مطلوباً في الأدب.

رابعاً: يمكن إدراج نقد طه حسين لهذه الأعمال الفرانكوفونية، في إطار النقد الانطباعي الذي يعتمد التعليق على النصوص من خارجها، وأسلوب التعليق هنا، هو أسلوب تعميمي.

٧- التناصّ... ونظريَّة الانتحال:

اعتمد طه حسين في كتابه (**في الشعر الجاهلي، ١٩٢٦**)، وهو أشهر تطبيقاته وثمرة تأثره بالمنهج التاريخي التفسيري الذي تعلّمه في السوربون، عند لانسون وسينيوبوس، مثلما استخدم فكرة الشك العامة عند ديكارت، لكنه يُبالغ في الحديث عن وجود منهج واضح المعالم لديه، إلاّ بمقدار اختلافه الفعلي عن الحالة الأزهرية في قراءة الشعر الجاهلي، تلك القراءة (الأزهرية) التي تجمع ولا تُحلّل، تَستَسْلِمُ لآراء القُدامى، فتنقلها كما هي دون جدل معها. هنا يتميّز طه حسين، حين يتجرّأ على تجريب الرأي الآخر المناقض للحالة

الأزهرية السائدة فى كتابات أوائل القرن العشرين. هكذا يرمى طه حسين بشكل مفاجئ هذه النتيجة التى توصّل إليها فى الكتاب، منذ الباب الأول فى كتابه (فى الشعر الجاهلى) وهذه النتيجة هى: **(أول شىء أفجؤك به، هو أنّى شككتُ فى قيمة الشعر الجاهلى وألححتُ فى الشك، حتى انتهى بى هذا كله إلى شىء، إلاّ يكن يقينًا، فهو قريب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة، مما نسمّيه شعراً جاهليًا، ليست من الجاهلية فى شىء، وإنما هى مُنتحلة مُختلقة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم، أكثر مما تمثل حياة الجاهليين. وأكاد لا أشكّ فى أنّ ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح، قليل جداً، لا يمثل شيئًا، ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة للعصر الجاهلى)**[٦٠]. وبالتالى فإن طه حسين يرى أن أشعار: امرئ القيس، طرفه، عمرو بن كلثوم، عنترة، مثلاً، ليست فى معظمها لهؤلاء الشعراء، وإنما هى من انتحال الرُواة أو اختلاف الأعراب، أو صنعة النحاة، أو تكلّف القصّاص، أو اختراع المفسّرين والمحدثين والمتكلمين. هذا هو جوهر نظرية انتحال الشعر الجاهلى عند طه حسين. وقد سبق طه حسين، إلى نظرية الانتحال، محمد بن سلاّم الجُمحى فى كتابه (طبقات الشعراء)، كما سبق إليها من المحدثين، المستشرقون، ومنهم - كليمان هوار فى المجلة الآسيوية سنة ١٨٠٤م، الذى اكتشف شعر أميّة بن أبى الصلت، كما أشار طه حسين نفسه إلى ذلك. كذلك أشار إلى نظرية الانتحال قبل طه حسين، زميله فى السوربون، أحمد ضيف. ونحن نرى أنّ فكرة الشك فى الشعر القديم، موجودة

بوضوح فى الموروث النقدى المكتوب عن (السرقات الأدبية). فنظرية الانتحال إذن، ليست من اختراع طه حسين، لكنّه يتميّز بتوسيع مناقشة وتحليل الفكرة فى كتاب كامل، فى مقابل أنّ من سبقوه، قدّموا إشارات عابرة. كما يتميّز عنهم باستفادته من المنهج التاريخى بطرائقه المعهودة فى القراءة والربط والتحليل والتأويل.

ثمّ يلقى طه حسين بفكرته الجديدة الثانية، وهى أنّ الحياة الجاهلية، لا نجدها فى الشعر الجاهلى، بل نجد صورة هذه الحياة الجاهلية، متوافرة فى **القرآن** من جهة، **والتاريخ والأساطير** من ناحية أخرى. وهو يرى أن المسلمين القدامى المخلصين فى حُبّ الإسلام، أخضعوا الأدب والفن فى نقدهم، بما يتلاءم مع عدم التناقض مع الإسلام: **(لا أنكر الحياة الجاهلية، وإنّما أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذى يسمونه الشعر الجاهلى... فإذا أردتُ أن أدرس الحياة الجاهلية، فلستُ أسلك إليها طريق الشعر الجاهلى، وإنما أسلك إليها طريقًا أخرى، وأدرسها فى نصّ، لا سبيل إلى الشكّ فى صحّته، أدرسها فى القرآن. فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلى)**[٦١]. ثمّ يشرح طه حسين فكرته عن الشكّ فى اللغة الجاهلية، حيث كانت العرب **القحطانية** فى **اليمن**، تتكلم اللغة العربية، بينما كانت العرب **العدنانية** فى **الحجاز**، قد اكتسبت العربية اكتسابًا، وأنّ الشعر الجاهلى لا يُمثّل اللغة الجاهلية، ولا يمكن أن يكون صحيحًا، وأن هذا الشعر الذى يُضاف إلى القحطانية قبل الإسلام، ليس من القحطانية فى شىء، لم يقله شعراؤها، وإنما حُمل عليهم بعد الإسلام. ثمّ يواصل طه حسين، التشكك من زاوية **اللهجات** العربية،

فهو يرى أنه كان للقبائل العدنانية لهجات ولغات مختلفة، وهو يفترض أن اختلاف اللهجات، كان يمكن أن يظهر فى الشعر الجاهلى، لكن المعلّقات السبع تبدو موحّدة اللغة، لهذا يتساءل: (نحن بين اثنين: إمّا أن نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من عدنان وقحطان، وإمّا أن نعترف بأن هذا الشعر، لم يصدر عن هذه القبائل، وإنما حُمل عليهما حملاً بعد الإسلام، ونحن إلى الثانية، أميل منا إلى الأولى)(٦٢). أى أن الإسلام كما يرى طه حسين، قد فرض على العرب جميعًا لغة عامة واحدة، هى **لغة قريش**. لهذا التزمت هذه القبائل بهذه اللغة الجديدة فى شعرها ونثرها. وبالتالى فإن الشعر الجاهلى الذى جاء موحّد اللغة، كتب بعد الإسلام وليس فى الجاهلية، حيث اختلاف اللغات واللهجات.

ثمّ ينتقل طه حسين إلى شرح (أسباب انتحال الشعر)، وتلخّصُ هذه الأسباب، بما يلى:

١- السبب السياسى: يرى طه حسين أنَّ المسلمين ظلّوا بعد الإسلام، أهل عصبية وأصحاب مطامع ومنافع، فهم مضطرون إلى أن يرعوا هذه العصبية، ويلائموا بينها وبين منافعهم ومطامعهم، والإسلام الذى يعتزّون به. وهو يشير إلى الخصام بين مكّة والمدينة بعد الهجرة، حيث وقف شعراء الأنصار وشعراء قريش، يتهاجون ويتجادلون، يدافع كل فريق عن أحسابه وأنسابه. وبالتالى تمّت عملية الحذف والإضافة والانتحال، لأن العرب لم تكن تكتب شعرها، وإنما كانت ترويه.

٢- السبب الدينى: يرى طه حسين أن السبب الدينى أيضًا، ترك أثرًا فى تكلّف الشعر وانتحاله، وإضافته إلى الجاهليين، وهو يقول

إنّ عصر الانتحال المتأثر بالدين، ربّما ارتقى إلى أيام الخلفاء الراشدين أيضًا، إضافة للانتحال في العصر الأموي. فالرواة أضافوا شعرًا كثيرًا إلى تفسير ما يجدونه في القرآن من أخبار الأمم البائدة. كذلك يشير طه حسين إلى الخصومات بين النقاد، بسبب محاولتهم استعراض مدى معرفتهم بالشعر والقرآن، كذلك الجدل في الدين بين المسلمين وغير المسلمين. وهو يناقش المستشرق كليمان هوار حول شعر أمية بن أبي الصّلت، ويعلن شكَّه في صحّة هذا الشعر، لأنه جاء من طريق الرواية. كما يصرّح بشكّه في شعر السموأل بن عادياء، وعدي بن زيد، وينفي صحّة قصة السموأل مع امرئ القيس.

٣- السبب القصصي: يرى طه حسين أن تأثير القصص، كان سببًا في انتحال الشعر وإضافته للقدماء، وأنَّ هذا القصص كان يستمدّ قوته من مصادر مختلفة، هي: مصدر عربي هو القرآن، ومصدر يهودي - نصراني، ومصدر فارسي، ومصدر مختلط، هو هذا الذي يمثل نفسية العامة غير العربية من أهل العراق والجزيرة والشام من الأنباط والسريان. هذه القصص - يقول طه حسين - مليئة بالأشعار المنحولة: (إنَّ مؤرخ الآداب العربية، خليقٌ أن يقف موقف الإنكار الصريح - أمام هذا الشعر الذي يُضاف إلى الجاهليين، والذي هو في حقيقة الأمر، تفسير أو تزيين لقصة من القصص، أو توضيح لاسم من الأسماء، أو شرح لمثل من الأمثال)(٦٣).

٤- الشعوبية: يرى طه حسين أن الشعوبية، حملت الفُرس على انتحال الأشعار والأخبار، وأكرهت العرب على أن يقابلوا الانتحال

بمثله. ويستشهد بما ورد فى كتاب الجاحظ (البيان والتبيين)، ويضيف طه حسين: (ولعلّك تلاحظ أن الكثرة المطلقة من العلماء الذين انصرفوا إلى الأدب واللغة والكلام والفلسفة، كانوا من العجم المَوالى)(٦٤).

٥- **الرواة:** يرى طه حسين أنَّ - حمَّاد الراوية، وخلف الأحمر، وأبا عمرو الشيبانى، قد اشتهروا بانتحال الأشعار، بل إنَّ أبا عمرو بن العلاء والأصمعى، اعترفا بوضعهما الأشعار. أمّا حمّاد الراوية (الكوفة) وخلف الأحمر (البصرة)، فيقول طه حسين: (كان كلا الرجلين، مسرفًا على نفسه، ليس له حظٌ من دين ولا خُلق ولا احتشام ولا وقار. وكان كلا الرجلين، سِكّيرًا فاسقًا مستهترًا بالخمر والفسق)(٦٥). وشهد الناس على أكاذيبهما.

- ويختتم طه حسين أسباب الانتحال، بالإشارة إلى أنّ الانتحال، كان حقيقة موجودة لدى القدامى، ولا يسلم منه المعاصرون: (فأنا لا أقدّس أحدًا من الذين يعاصروننى، ولا أُبرّئه من الكذب والانتحال، ولا أعصمه من الخطأ والاضطراب)(٦٦). ثمّ يقدّم طه حسين تطبيقات على الانتحال: (امرؤ القيس - عبيد بن الأبرص - علقمة الفحل - وعمرو بن قميئة - مُهلهل بن ربيعة - جليلة- عمرو بن كلثوم - الحارث بن حلّزة - طرفة بن العبد - المُتلمّس).

- وفى خاتمة كتابه (الشعر الجاهلى)، يقدّم طه حسين ملاحظتين:

أولاً: يرى طه حسين أنَّ أقدمَ الشعراءِ، يمنيون أو ربعيون، وأنَّ ما يُروى من أخبارهم، يدلّ على أن قبائلهم، كانت تعيش فى نجد

والعراق والجزيرة، أى فى البلاد التى تتصل بالفرس، والتى كان يهاجر إليها العرب من عدنان وقحطان على السواء. وإذًا - يضيف طه حسين- فهو يرجّح أن هذه الحركات، دفعت أهل اليمن وأهل الحجاز إلى العراق والجزيرة ونجد، فى عصور مختلفة، لكنها لا تكاد تتجاوز القرن الرابع الميلادى، حتى نشأت نهضة أدبية وعقلية، نتيجة اختلاط هذين الجنسين العربيين (عدنان وقحطان)، فيما بينهما، ونشأت من اتصالهم مع الفرس. ومن هذه النهضة نشأ الشعر. وقد ذهب هذا الشعر، ولم يبق منه شيئًا. ولكن مع مجىء القرن السادس الميلادى، وصلت هذه النهضة إلى الحجاز. ومن هنا ظهر الشعر فى **مُضَر وبلاد الشمال**. وقد أدرك شعراء مضر، الإسلام. -

ثانيًا: إنَّ هذا الشك فى صحّة الشعر الجاهلى، لا ضرر منه، كما يرى طه حسين، وخيرٌ للأدب العربى أن يزال منه فى غير رفقٍ ولا لين، ما لا يستطيع الحياة ولا يصلح لها. وهو ليس يخشى على القرآن من هذا النوع من الشك والهدم، فهو يخالف أشدّ الخلاف، أولئك الذين يعتقدون أن القرآن فى حاجة إلى الشعر الجاهلى، لتصحّ عربيّته، وتصحّ ألفاظه. لهذا يطالب طه حسين بالاستدلال بنصوص القرآن على عربية هذا الشعر، لا بهذا الشعر على عربية القرآن- (٦٧).

- وفيما يلى نقدّم بعض الملاحظات:

أولاً: الانتحال هو نوع من أنواع السرقة الأدبية، وهو أن يأخذ الشاعر، أبياتًا أو قصيدة لشاعر آخر وينسبها لنفسه. أو أن يكتب الشاعر أبياتًا أو قصيدة له، ثمّ ينسبها لشاعر مشهور لكى تنتشر

بين الناس، وقدّ يستعيدها. ويصل الانتحال إلى درجة الاغتصاب، فعندما عاتب معاويةُ، عبد الله بن الزبير على سرقته أبياتًا لمعن بن أوس، قال ابن الزبير: إنه أخى من الرضاعة، وأنا أحق بشعره. فالانتحال نوع من أنواع (**التلاصّ**)، وهو أحيانًا يقلّ عن ذلك بسرقة المعنى فقط، أو سرقة اللفظ فقط، عندئذ يصبح - **تناصاً**. وكانت القبائل تسرق شعر شعراء غيرها من القبائل، لتستقوى به، وقد أشار إلى الانتحال محمد بن سلاّم الجُمحى، الذى ذكر سببين للانتحال، هما: السبب السياسى (العصبية)، وسبب الرواة الذى كانوا يضيفون ويحذفون وينسبون القصائد والأبيات لغير صاحبها. كما قد يكون الانتحال - أعلى درجة من درجات التقليد.

ثانياً: بتأثير المنهج التاريخى التفسيرى الذى تعلّمه طه حسين فى فرنسا، إضافة لفكرة الشكّ الديكارتية العامة، مارس طه حسين هذا المنهج بأعلى تجلياته فى كتابه (فى الشعر الجاهلى)، وهو يضيف إلى هذا المنهج اللانسونى، الجانب الذوقى الشخصى: **(أنا أعلم أنّ من العسير جداً أن يخلُصَ المؤرخ ومؤرخ الأدب بنوع خاص من عواطفه وشهواته، ومن ميوله وأهوائه، ومن ذوقه فى الأدب والفن، فهو خليقٌ أن يخضع لهذا كله، قليلاً أو كثيراً)**[٦٨]، وهو هنا يكرّر نفس كلام لانسون.

ثالثاً: قام طه حسين بتوسيع نظرية الانتحال، بنقلها من مجرد إشارات إلى نظرية. وهذه النظرية بالنسبة للشعر الجاهلى عند طه حسين، قد تكون صحيحة تماماً، وقد تكون خاطئةً تماماً، وهى تشبه إلى حدّ كبير نظرية كمال الصليبى فى كتابه (التوراة جاءت من

جزيرة العرب). فَقِلّةُ المعلومات التاريخية واللغوية والجغرافية، تُعيدُ أى طموح نظرى، نحو نقطة الصفر، أى - فى حالة طه حسين - نحو نظرية (السرقات) فى الموروث النقدى، ونحو مفهوم الانتحال عند الجُمحى، ونحو تشكيك بعض المستشرقين فى بعض القضايا المرتبطة بالثقافة العربية القديمة، مع توسيع طه حسين لهذه الأفكار توسيعًا منهجيًا. فنحن لا نستطيع أن ننفى ظاهرة الانتحال وأسبابها كوجود واقعى فى الموروث، لكنّ الشكّ يبقى قائمًا فى نظرية طه حسين، فى شكّه بصحّة (الشعر الجاهلى). ومع هذا كلّه، فقد فتح طه حسين طريقًا جديدًا جريئًا فى معالجة الموروث.

٨- خُلاصة:

بدأ طه حسين من التراث، فاهتمّ بنظرية الصراع بين القديم والجديد التى كانت شائعة فى مرحلته الأزهرية. ثم انتقل إلى باريس، ليتعلم المنهج التاريخى التفسيرى الذى كان شائعًا فى التعليم الجامعى الفرنسى، ثمّ أخذ فكرة الشك الديكارتى التى لم تصل إلى مستوى المنهج التطبيقى، فولد التناصّ المنهجى لديه الذى كان يعنى آنذاك، أنه كان يطمح إلى تجاوز التعليم الأزهرى للأدب، فأجرى مقارنات أدبية بين أعمال أدبية عربية وأدباء عرب وبين بعض الأدباء الأوروبيين والكتابات الأوربية، ارتكزت على المفهوم التقليدى الفرنسى فى مقارنة الموضوعات وسير الأدباء.

وساند الأدب الفرانكوفونى النسْوى العربى. وأعلن عشقه لباريس والثقافة الفرنسية، إضافة للثقافة اليونانية، باعتبارها جذراً للثقافة الأوروبية. ومن هذه الفكرة تولدت لديه معتقدات فكرية جديدة

مثل: فكرة المتوسطية، وفكرة مركزية الدولة المصرية التى نشأت ربّما من إعجابه بالمركزية الأوروبية، لكنَّه لم يكن مركزيًا فى الأدب، لأنه كان يعرف أنَّ عنصر الفردية، يحكم الأدب أحيانًا. كذلك آمن بالتعددية اللغوية وضرورة تطبيقها فى التعليم المصرى، لكنَّ طه حسين، وظَّف التناصّ المعرفى فى أشهر كتبه، أى (فى الشعر الجاهلى). وإذا نظرنا إلى زمن كتابات طه حسين فى النصف الأول من القرن العشرين، فقد خلخلت هذه الكتابات، الفكر النقدى فى مصر والبلدان العربية، بسبب حداثتها وجرأتها الفكرية المتأثرة بكتابات المستشرقين. ومن هنا أعطى طه حسين، شرعيةً للتفاعل الثقافى مع الآخر، بشتّى أشكاله، حتى فى مجال قراءة الأدب العربى فى الجامعات الأوروبية بمنهجية أوروبية. وهذا ما أعطى أيضًا شرعية لتدريس الآداب الأجنبية، وتدريس الأدب المقارن، وتعلّم اللغات الأجنبية فى الجامعات المصرية. وإضافةً إلى ذلك، أعطى طه حسين، شرعيةً للتجديد والتحديث، من خلال مقولته حول ضرورة قراءة **(الثابت والمتحول)** فى الثقافة العربية. ويمكن بوضوح أن ندرج طه حسين فى إطار **(النقد الثقافى المقارن)**.

هوامش

١- **عبد المجيد حنّون: اللانسونية وأثرها في روّاد النقد العربي الحديث**، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦- ص ١٨٨ .

٢- **طه حسين: في الشعر الجاهلي،** النصّ الكامل، ملحق مجلة القاهرة، العدد ١٤٩، القاهرة، أبريل ١٩٩٥- ص٢٤.

٣- **طه حسين: تقليد وتجديد**، دار العلم للملايين، ط٣، بيروت، حزيران ١٩٨٤- ص٢٢.

٤- **طه حسين: حافظ وشوقي،** منشورات الخانجي (القاهرة) وحمدان (بيروت)، ١٩٣٣- ص٢٥.

٥- **طه حسين:** ألوان، ط٦، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٨١- ص ٣٢.

٦- **كمال ثابت قلته: طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٣- ص٥- ٢٨.

٧- نفسه: ص ١٣٥- ١٣٦.

٨- **وائل غالي: ديكارت، الغائب عن طه حسين**، مجلة القاهرة، العدد ١٤٩، القاهرة، أبريل ١٩٩٥- ص١٠٥- ١٠٦.

٩- نفسه، ص ١٠٩.

١٠- **جوستاف لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب،** ترجمة: محمد مندور، ملحق في: - محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ط ٤، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت) - انظر: ص٣٩٥- ٤٢٦، (ويُعتقد أن الترجمة، نُشرت عام ١٩٤٦).

١١- نفسه: ص ٣٩٩.

١٢- نفسه، ص ٤٠٠- ٤٠١.

١٣- نفسه: ص ٤٠٢.

١٤- نفسه: ص ٤٠٣.

١٥- نفسه، ص ٤٠٤.

١٦- نفسه: ص ٤٠٦- ٤٠٧.
١٧- نفسه: ص ٤٠٩- ٤١١.
١٨- عبد المجيد حنّون - مرجع سابق، ص ١٩٤- ١٩٥.
١٩- **طه حسين: قادة الفكر** ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠.
٢٠- **طه حسين: مستقبل الثقافة فى مصر** دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣، ص
٢٤- (صدر هذا الكتاب فى طبعته الأولى، عام ١٩٣٨).
٢١- نفسه: ص ٢٨٨.
٢٢- نفسه: ص ١٩.
٢٣- نفسه: ص ٢٠.
٢٤- نفسه: ص ٢٨.
٢٥- **عبد الله ركيبى: الفرانكوفونيّة: مشرقًا ومغربًا**، شركة دار الأمّة، الجزائر العاصمة، ١٩٩٣- ص٢١٩- ٢٢٠.
٢٦- نفسه: ص ٢٢١.
٢٧- طه حسين: فصول فى الأدب والنقد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٩٩.
٢٨- نفسه: ص ١٠٠.
٢٩- طه حسين، تقليد وتجديد، مرجع سابق، ص ١٠٩- ١١٠.
٣٠- نفسه: ص ٨١- ٨٣.
٣١- طه حسين، مستقبل الثقافة فى مصر، مرجع سابق، ص ١٧٦.
٣٢- نفسه، ص ١٥٥- ١٥٦.
٣٣- طه حسين، ألوان، مرجع سابق، ص ٢٢.
٣٤- **طه حسين: حديث الأربعاء، الجزء الأول**، ط ١٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨- ص٣١١- ٣١٢.
٣٥- طه حسين، ألوان، مرجع سابق، ص ١٠٠.
٣٦- نفسه: ص ١٠٢.
٣٧- نفسه: ص ١٠٧.
٣٨- نفسه: ص ١٠٨.
٣٩- نفسه: ص ١١٢.
٤٠- نفسه: ص ١١٧.

٤١- نفسه: ص ١٨٩.

٤٢- نفسه: ص ٢٥٢.

٤٣- نفسه: ص ٢٥٣.

٤٤- نفسه: ص ٢٦٦.

٤٥- **طه حسين: رحلة الربيع والصيف**، الطبعة العاشرة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤- ص١٥- ١٦.

٤٦- نفسه: ص ٧٠.

٤٧- نفسه: ص ١٤٧.

٤٨- نفسه: ص ١٥٢.

٤٩- نفسه: ص ١٥٥- ١٥٦.

٥٠- نفسه: ص ١٥٦- ١٥٧.

٥١- نفسه: ص ١٦٥- ١٦٦ + ١٧٢.

٥٢- نفسه: ص ١٧٥.

٥٣- نفسه: ص ٤٨.

٥٤- طه حسين، فصول فى الأدب والنقد، مرجع سابق، ص ٥٨.

٥٥- نفسه: ص ٦٢.

٥٦- نفسه: ص ٦٣.

٥٧- نفسه: ص ٦٦.

٥٨- نفسه: ص ٧٥.

٥٩- نفسه: ص ٧٩.

٦٠- طه حسين، فى الشعر الجاهلى، مرجع سابق، ص ٢٥- ٢٦.

٦١- نفسه: ص ٢٨.

٦٢- نفسه، ص ٣٣.

٦٣- نفسه: ص ٥٦.

٦٤- نفسه: ص ٥٩.

٦٥- نفسه، ص ٦٠.

٦٦- نفسه: ص ٦٣.

٦٧- نفسه: ص ٨٠- ٨١.

٦٨- طه حسين، حافظ وشوقى، مرجع سابق، ص ١٦٢.

الفصل الخامس
إدوارد سعيد: الناقد الثقافى المقارن:
(قراءة طباقيّة)

١- مقدّمة :

يبدو أن (**النقد الثقافى**) الذى بدأ منذ منتصف الستينيات، يسير باتجاه رسم ملامح مستقلة لنفسه، بعد أن كان يقع فى دائرة الأبحاث الفكرية، فى مقابل (النقد الأدبى) الذى حصر اهتمامه بدائرة النص الأدبى، حيث يتّجه النقد الأدبى - كما يُفترض - إلى مُساءلة النص بعيداً عن الخارج. وهكذا يسير النقد الثقافى باتجاه الخارج، مُستفيداً من العلوم الإنسانية، مع تأكيده المُعلن على أنه يقرأ النص من الداخل **كخطوة أولى**، لكن لا بُدّ من توظيف الخارج لتنوير النص. وهنا تقع الإشكالية، أى إلى أى حدّ يمكن للناقد أن يتوسع نحو الخارج.

أمّا الإشكالية الثانية، فهى أنَّ **النقد المقارن**، تخلّى تقريباً عن المنهج التاريخى الفرنسى التقليدى، باتجاه - (التناصّ والتلاصّ)، على

اعتبار أنَّ النصّ، يتكون من طبقات أسلوبية لنصوص سابقة. **أمَّا النقد الثقافي المقارن** - عند إدوارد سعيد - فهو يسير نحو الرجوع إلى الوراء، أي العودة إلى المنهج التاريخي، هروباً من مقولات مثل: (لا شيء خارج النص) أو: (النصّ المكتفي بذاته)، هذه المقولات التي يصفها بالشكلانية في ظل صعود الدراسات: اللسانية والسيميائية والتفكيكية وغيرها. وهكذا يظل السؤال: إلى أي مدى يمكن للناقد أن يبقى داخل النص، وإلى أي مدى يمكن للناقد أن يخرج بعيداً عن النص. وما قياس هذا المدى، وهل يمكن قياسه.

- يرى إدوارد سعيد، الفلسطيني الأمريكي أنَّ النص يتكون من (**بنية وحدث**) أو بنيات وأحداث، ومن الواضح أنه لا خلاف حول وجود (الحدث) النصّي، لكن إدوارد سعيد يتوسع باتجاه، امتدادات الحدث النصّي نحو الخارج، بتعالقه مع نصوص أخرى خارجية. ثمَّ تولد مشكلة الفوارق بين معالجة (**استشهاد ثقافي**) و(**استشهاد أدبي**). هنا يمكن أن نتوسّع ونجد المدى مفتوحاً بين النص الثقافي، والنصوص الثقافية الأخرى، بلا حدود تقريباً، لكن مشكلة النص الأدبي تبقى قائمة، فهو يمتلك خصوصية مختلفة عن النص الثقافي، مع الإقرار بالمشتركات. أعتقد - لهذا كله- أنَّ النقد الثقافي سوف يستقل تماماً، لأن استعمالاته للنص الأدبي، هي استعمالات ذرائعية، أي أن الهدف، ليس التحليل الأدبي، وإنّما توظيف التحليل الأدبي لأهداف ثقافية عامة. ومن جهةٍ أخرى، استعمل النقد الثقافي، طرائق الربط التقليدي بمناهج العلوم الإنسانية، كالتاريخ والتحليل النفسي وعلم الاجتماع وغيرها.

- عندما رأى إدوارد سعيد، أنَّ طرائق التحليل البنيوى وما بعد البنيوى، توغل فى الشكلانية، وتخفى (الحدث) عن القارئ، لأنَّ الحدث، يتضمَّن إديولوجيات، انتبه إلى أنَّ النص ليس بريئًا، وأنه يخفى إديولوجيات مناقضة لظواهرية النص البلاغية. وهنا ركَّزَ جُلَّ اهتمامه على كشف هذا التضاد، عبر **قراءته الطباقية** للنصوص الثقافية والأدبية. حتى أنَّ (سعيد) كتب سيرته الذاتية (خارج المكان) بنفس القراءة الطباقية، فهو يسرد تفاصيل المرحلة الكولونيالية التى عاشها فى فلسطين ومصر، بطريقة طباقية: (طمأنينة البنية المسيطرة) و(صمت البنية المسيطر عليها)، فى مقابل سرده للمرحلة التالية من سيرته الذاتية: (بنية الاندماج فى المجتمع الأمريكى) و(اكتشاف الفلسطينى المتمرد).

- لقد ألقى إدوارد سعيد حجراً فى بركة دراساتِ الإمبريالية - الراكدة، لكن لا يمكن فهم سعيد بدون ربطه بمجتمع الإنتاج الأمريكى، وتأثره بالدراسات الأوروبية، فى مجال العلوم الإنسانية، فهو مزيج من: غرامشى وفوكو ولوكاش وفرويد وماركس وأدورنو وفانون ودوبريه... وغيرهم. وقد جرت محاولات كثيرة بقصد: (**تعريب سعيد**)، و(**فَلْسطَنَة وتَمصير ولَبْنَنَة - سعيد**)، لكن سعيد ظلَّ واضحاً، يعلن أنه: (**فلسطينى أمريكى) أولاً، و(مصرى لبنانى) ثانياً**. أما بالنسبة لمحاولات (**أسلَمَة سعيد**)، فقد كان واضحاً فى موقفه، فهو مثقفٌ يؤمن بالنقد العلمانى. أمّا - **إدوارد سعيد (السياسى)**، فيحتاج إلى دراسة مستقلة، ولكن يمكن رصد بعض الخطوط الأساسية فى فكره السياسى:

أولاً: دان عقلية صدّام حسين التى كانت سببًا من الأسباب، التى أدّت إلى الاحتلال الأمريكى للعراق، وفى ذات الوقت، دانَ سعيد - الاحتلال الأمريكى وأكاذيبه حول وجود أسلحة دمار شامل فى العراق.

ثانيًا: انتقد بشدّة - **اتفاقات: أوسلو والخليل** بين السلطة الفلسطينية وإسرائيل، كما انتقد الرئيس **ياسر عرفات** بعنف، كذلك الفساد السياسى والاقتصادى فى مؤسسات السلطة، لكنّه غضّ النظر عن نقد الفساد الثقافى والفكرى لدى الجناح الليبرالى البرتقالى (تيار ثقافة السلام) الذى شارك السلطة فسادها.

ثالثًا: هاجم (**الكفاح المسلّح**) للشعب الفلسطينى وسخر منه، مطالبًا بالمقاومة الشعبية الثقافية السلميّة.

رابعًا: كان سعيد يدعو مع شريحة ضئيلة جدًا من المثقفين الفلسطينيين إلى (**اتحاد كونفدرالى إسرائيلى - فلسطينى**)، بما يعنى (**الاعتراف بشرعية دولة إسرائيل**)، وهذا المشروع السياسى الفكرى يختلف اختلافًا جذريًا عن المشروع: (**دولة فلسطينية ديمقراطية**) الذى طرحته منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٦٩، لأن مشروع منظمة التحرير، كان يعنى الاعتراف بالطائفة اليهودية الفلسطينية مع أحفاد هذه الطائفة، وهم يشكّلون (٧٪) من الشعب الفلسطينى.

خامسًا: مارس سعيد الحوار مع المثقفين الإسرائيليين، عشرات المرّات فى الولايات المتحدة وفلسطين وخارجها، وكان يعتبر الحوار أمرًا طبيعيًا. وتسلّم جوائز مشتركة مع إسرائيليين فى أوروبا وأمريكا.

وتظل هذه الآراء عُرضة للمديح أحيانًا من قبل أنصار (ثقافة السلام مع إسرائيل)، وعُرضة للهجاء من قبل التيار الشعبى الواسع.

- لقد تمّت ترجمة معظم كتب سعيد الأساسية إلى العربية، وترجع صعوبة الترجمة إلى أمرين: **أولهما**: يناقش سعيد مرجعيات ثقافية أمريكية - أوروبية، بعضها ليس معروفًا للقارئ العربى. **وثانيهما**: عدم الاتفاق بين المترجمين حول المصطلحات التى استعملها سعيد، كما أن بعضهم - كما يؤكّد خبراء اللغة الإنجليزية - قام بتعقيد الترجمة العربية، إلى درجةٍ يؤكّد فيها بعض هؤلاء الخبراء، أنَّ الأصل الإنجليزى، أسهل من الترجمة.

ويقصد هذا البحث إلى عرض أفكار سعيد الأساسية، كما تجلّت فى **الترجمات العربية، وفْقَ قراءةٍ طباقية لقراءة سعيد الطباقية**، بالاعتماد على الاستشهادات من سعيد نفسه، وليس الاعتماد على تأويلات الآخرين لسعيد. فالترجمات العربية هى التى أثّرتْ فى القارئ العربى، وليس الأصل الإنجليزى، كما نُخمّن.

والإشكالية الأخيرة هى كيف نقرأ آلاف الصفحات من كتابات سعيد، لنكتشف المفاصل الأساسية لأفكاره. لقد أعطانا سعيد نفسه، الحلّ، حين واجه مشكلة (الأرشيفات) الضخمة لنصوص الاستشراق، حيث لم يكن مفرّ من **الاختيار الذى يخدم فكرة الطباقية**، دون أن يحذف هذا الاختيار أية فكرة أساسية من أفكار سعيد.

٢- ملامح منهجيّة:

ينبنى فكر سعيد النقدى على منهجية: (القراءة الطباقية)، لعلاقة الثقافة بالإمبريالية، أى وفق سعيد: (التحليل الدقيق للاستراتيجيات

الإمبريالية، (كذلك) للمعارضة والمقاومة ضدّ الإمبريالى)[١]، وبلغة أخرى: قراءة السيطرة الإمبريالية، بنُظمها وأنساقها، مع قراءة موازية للمقاومة الوطنية المُعارضة لهذه السيطرة، وانعكاس نظم السيطرة والمقاومة فى الثقافة، أى قراءة الثنائيات المتضادة فى علاقة الإمبريالية بالثقافة. وهذا يعنى ما يلى:

أولاً: قراءة النصوص، قراءة مختلفة وصحيحة نسبيًّا.

ثانيًا: قراءة (المقاومة) الوطنية للإمبرياليات، التى غالبًا ما تجاهلتها دراسات الإمبريالية وما بعد الإمبريالية.

ثالثًا: قراءة جدلية السيطرة والمقاومة ضمن حقل واحد.

ويرى سعيد أنَّ النقد الحديث ركّز على السرد الروائى، غير أنَّ موقع هذا السرد فى تاريخ الإمبراطورية وعالمها، لم يُولَ إلاّ قدراً ضئيلاً من الاهتمام، لهذا يقرر أنَّ: (معظم محترفى العلوم الإنسانية، عاجزون عن أن يعقدوا الصلة بين الفظاعة المديدة لممارسات، مثل الرق، والاضطهاد الاستعمارى والعنصرى، والإخضاع الإمبريالى من جهة، وبين الشعر والرواية والفلسفة التى ينتجها المجتمع الذى يقوم بمثل هذه الممارسات، من جهة أخرى)[٢]، بل إنَّ جميع الطاقات الحيوية التى صُبّت فى النظرية النقدية، فى ممارسات نظرية جديدة، مثل: التاريخانية الجديدة والتفكيكية والماركسية: (قد تحاشت الأفق السياسى الرئيس، بل أودّ أن أقول: تحاشت، المحتِّم المشكِّل للثقافة الغربية الحديثة، وهو الإمبريالية)[٣]، فأقسام اللغة الإنجليزية فى الجامعات العربية – كما يضيف سعيد – (لم تدرس العلاقة بين اللغة الإنجليزية والعمليات الاستعمارية التى أدّت إلى إدخال اللغة

الإنجليزية وآدابها إلى العالم العربى... وكان تعليم الإنجليزية منطويًا على مفارقةٍ تاريخية: البَصْم (الاستظهار من غير فهم)، والتعليم اللانقدى، والصُدْفة)(٤).

- وكما هو معروف - لا تزال **النظرية النقدية الحديثة**، تدور حول أربعة أنماط فى الممارسة النقدية الفعلية:

أولاً: قراءة النص من الداخل: تتمّ قراءة الأنساق البرّانية والجوّانية فى النص، قراءةً تفكيكية وتجميعية، دون الخروج عن حدود النص، كما فى القراءات: اللسانية والسيميائية والتفكيكية. وهنا يسيطر الوصف الشكلى البلاغى على التحليل. وبرغم إيجابيات هذا التفكيك، فإنَّ النصّ يتحول إلى حُطامٍ هيكلى لا دم فيه، خصوصًا عند دراسة العلاقات بين أجزاء هذا الحُطام، ودلالة الخطاطات الهندسية.

ثانيًا: قراءة النصّ من الخارج: تتم دراسة ما نُسمّيه، (محيط دائرة النص) معزولاً عن (دائرة النص)، حيث يتمّ الربط بتعليقات تعسفية إسقاطية، يُهيمن فيها المحيطُ على النصّ. هنا يصبح **النصُّ ذريعةً** للتوسع فى العلوم الإنسانية.

ثالثًا: قراءة ما حول النص: أى الانطلاق من النص كذريعة للتعليق عليه، دون الإيغال فى الخارج، أو التعمق فى الداخل، وهى قراءة وسطية بينية، تركّز على أسلوب التعليق والتجميع.

رابعًا: قراءة النص وإشعاعاته الممكنة: تتمّ بقراءة النصّ من الداخل، بتفكيكه وتجميعه فى أنساق وبنيات، ثمّ اكتشاف ما وراء المعنى، وما ينتجه النصُّ من معرفة، لا يتجاوز تأويلها حدود

الإشعاعات الممكنة التى يبثها النصُ نفسُه، باتجاه محيط دائرة النص. أمّا **الخارج فهو ذريعةٌ** للاستعانة به من أجل تنوير النصّ، وليس من أجل تفسيره، لأنّ ماهيّة النص، تختلف عن ماهيّة الخارج. لهذا لا بُدَّ من حصر وتحديد العلاقة بينهما، وليس توسيعها.

- أين تقع منهجية سعيد (أستاذ الأدب المقارن) بين هذه النماذج؟: يعرّف **هنرى ريماك - عام ١٩٦١**، الأدب المقارن من منظور **المدرسة الأمريكية** كما يلى: (**الأدب المقارن هو: دراسة للأدب، خارج حدود دولة معينة، وبين شتى فروع المعرفة والعقيدة، مثل الفنون: (الرسم، النحت، فن العمارة، والموسيقى) والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية: (السياسة، الاقتصاد، علم الاجتماع) والعلوم والدين وغيرها من ناحية أخرى، وهو يَعنى باختصار: مقارنة أدب بأدب آخر (أو بآداب أخرى)، أو المقارنة بين الأدب من جهة، ومجالات التعبير الإنسانى من جهة أخرى)**(٥). أمّا **المنهج الفرنسى التاريخى التقليدى**، فهو يشترط اختلاف اللغة، على عكس الأميركى الذى يأخذ بمفهوم - التوازى، أى البحث عن المتشابهات بين الأعمال الأدبية، بعيداً عن شرط اختلاف اللغة. كما يشترط المنهج الفرنسى ضرورة إثبات صلة التأثير والتأثر عند قراءة التشابه، مع إثبات هذه الصلة التاريخية، بربط النص بالخارج، وبالتالى: أصبح الخارج التاريخى والجغرافى مسيطراً على عملية المقارنة. وهكذا أصبح النصُ ذريعة للمقارنة وليس هدفًا، وأصبح موضوع الأدب المقارن واسعًا جداً. كذلك سادت النزعة القومية الأوروبية فى المنهج الفرنسى، كأن نقرأ الرومانسية فى فرنسا وألمانيا وإنجلترا، مع

إلغاء باقى بلدان العالم، أو نقرأ ظاهرة - الأدب الرعوى فى أوروبا فقط. ثمَّ ظهر منهج فرنسى جديد مع صعود البنيوية، حيث طُرح (علم النص)، وفى مجال النقد المقارن، ظهر ما أُطلق عليه (علم التناص).

- يرى إدوارد سعيد أن عملية النقد تتمثل فى ثلاثة عناصر هى: **العالم والنص والناقد**. وينطلق من مقولة شهيرة لفكتور هوجو، تقول: (الإنسان الذى يرى وطنه أثيراً على نفسه هو إنسان غُفل، طرى العود، أمّا الإنسان الذى ينظر إلى أية تربة، وكأنّها تربة وطنه، فهو إنسان قوى. أمّا **الإنسان الكامل**، فهو ذلك الإنسان الذى يرى العالم بأسره غريباً عليه)(٦). وهو يستشهد بقول أدورنو (الأوطان مؤقتة على الدوام)(٧).

أمام مشكلة (**الهويّة والمنفى**)، يتوقف سعيد طويلاً فى أبحاثه:

أولاً: أسهمتُ بانتقاد **المركزية الأوروبية**، ذلك الانتقاد الذى مكّن القرّاء والنقاد من رؤية البؤس النسبى الذى تنطوى عليه سياسات الهوية، والسُخف الذى ينطوى عليه إثبات نقاء الجوهر الأساسى(٨).

ثانياً: يصف سعيد، **المنفى**، كما يلى: حين تشعر بعدم قدرتك على التمتع الأكيد برفاهية الإقامة الطويلة، والبيئة المعتادة، واللهجة المحليّة، ويكون عليك أن تعوّض بصورة ما عن مثل هذه الأشياء، فإنّ ما تكتبه، سيحمل بالضرورة، شحنة فريدة من القلق، والعناية بالتفاصيل، بل ربّما: المبالغة(٩).

ثالثاً: يقول سعيد أيضاً: ثمة فكرة واحدة هى فكرة - **الهوية الوطنية**. فهى (الأميركية والغربية) فى حالة أولى، وهى (العربية

والإسلامية) في حالة ثانية، وهي تلعب دوراً مهمًا إلى درجة الإدهاش بوصفها سلطة ونقطة مرجعية في كامل العملية التعليمية[١٠]، غير أنني أرى أنه ما من ثقافة تولد في عزلة، وإذا ما كان من الطبيعي أن تُعتبر دراسة المرء لتراثه في المدرسة والجامعة أمراً بدهيًا، فإن عليه أن ينظر أيضًا إلى ما يتواصل معه هذا المرء من الثقافات الأخرى، والتراثات الأخرى، والجماعات القومية الأخرى، وهو يدرس ثقافته[١١]. وهو يشير إلى **سلطة إدامة العداء الثقافي**، بصفتها خطراً على الأكاديمية الحقّة.

- أمّا، حول تبرير سعيد **للنقد الثقافي المقارن**، منهجًا له، فهو أولاً، ينتقد النظريات النقدية الشكلانية: (إن أكثر ما يثير الحنق لدى الموضة الرائجة من النظرية الشكلانية والتفكيكية، هو لَجاجتها في التركيز على **المسائل اللغوية والنصيّة المحضة**)[١٢] وهو يعلن أن أحد أهداف مقارباته النقدية الثقافية، هو: (الحدّ من السيطرة الشكلانية على دراسة الأدب، لصالح مقاربات قائمة على استعادة **التجربة التاريخية** التي أسيء تمثيلها، وأُقصيَت إلى حدّ بعيد من (المعتمد السائد) وكذلك من نقده)[١٣]. لهذا، لا بُدّ - وِفْق سعيد - أنّ: (محاولة قراءة نصّ ما في سياقه الأكمل، والأشدّ تكاملاً، تلزم القارئ بمواقف تربوية وإنسانية وملتزمة، مواقف تتوقف على الدُربة والذائقة، وليس على التخصص التقني وحده، أو النزعة اللعوب المُملّة لدى النقد - ما بعد الحديث)[١٤]. والهدف بالنسبة لسعيد هو: (ردم الهوّة بين البرج العاجي الخاص بالعقلية التأملية، وبين حاجتنا الملحّة، لتحقيق الذات وتأكيدها)[١٥].

وبرغم أنَّ إدوارد سعيد يبرّر (**الوطنية**)، فلسفةً للهوية: (**الهويّة** التى طال إرجاؤها وإنكارها، تحتاج لأن تخرج إلى العلن، وتأخذ مكانها بين الهويات الإنسانية الأخرى)(١٦)، فإن (سعيد)، يختار: (**العالمية** التى تعنى تحمل المخاطرة، كى نتجاوز الحقائق السهلة التى تقدمها لنا خلفيتنا ولغتنا وجنسيتنا، والتى غالبًا جدًا ما تحجب عنّا، حقيقة الآخرين. تعنى أيضًا: البحث ومحاولة دعم معيار وحيد للسلوك الإنسانى، عندما يتعلق الأمر بقضايا مثل: السياسة الخارجية والاجتماعية)(١٧). وانطلاقًا من مفكرين سبقوه وتأثر بهم، مثل: غرامشى، ريموند وليامز، ميشيل فوكو، فرانز فانون، أدورنو، أويرباخ، والتر بينامين وغيرهم، يناقش إدوارد سعيد، قضايا: الاستشراق والإمبريالية والثقافة والهوية الوطنية والعالمية والإنسانية، وما بعد الإمبريالية، والسلطة والقوة والتبعية وغيرها من القضايا، **مكرّسًا مجموعة من المفاهيم والمصطلحات النقدية**، واصفًا نفسه أنّه: (**مفكر وناقد علمانى (دنيوى)**)(١٨):

أولاً: التمثيل: يبدأ سعيد من قول ماركس: (إنّهم عاجزون عن تمثيل أنفسهم، ينبغى أن يُمثّلوا)(١٩). **فالشرق** - وِفْقَ سعيد - (جزء تكاملى من حضارة أوروبا وثقافتها الماديّتين. ويعبّر الاستشراق عن ذلك الجزء ويمثّله ثقافيًا، بل حتّى عقائديًا، من حيثُ هو - أى الاستشراق - نهجٌ من الخطاب الكتابى، له ما يعزّزه من المؤسسات، والمفردات، وتراث البحث، والصور، والمعتقدات المذهبيَّة، وحتى الأجهزة البيروقراطية الاستعمارية والأساليب الاستعمارية)(٢٠). و (**الاستشراق**، أسلوب من الفكر، قائم على تمييز وجودى ومعرفى،

بين الشرق والغرب)[٢١]، وهو أيضاً: (أسلوب غربي للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه)[٢٢]، وبالتالي - يقول سعيد - فالاستشراق البريطاني والفرنسي بشكل خاص: (لم يكن (وليس)، موضوعاً حُرًّا للفكر أو الفعل)[٢٣]. هنا يقوم الاستشراق بعملية التمثيل للشرق. وفي وصف منهجية سعيد في قراءة التمثيل، يمكن أن نقترح مصطلح (**اغتصاب التمثيل**)، مع (التمثيل) بما يحمله من عُنف، عند قراءة علاقة المثقف بالسلطة أيضاً. فالمثقف الحكومي (**يمثل السلطة**)، وتحت شعار: (نظرية التجسير بين المثقف والسلطة)، يحاول المثقف الحكومي: (اغتصاب تمثيل **المثقف المعارض**) أيضاً، كما هو الحال في ثقافة الدول النامية العالمثالثية.

ثانياً: النقد العلماني: يقابل هذا المصطلح لدى سعيد - مصطلح - الدنيوي، فالدنيوي، ضدّ: الديني والسماوي والميتافيزيقي. والدنيوي أرضي واقعي: (أتفحّص أولاً: العالم الدنيوي، لا الروحاني، الذي تحدث فيه النصوص. وأنصرف ثانياً إلى المشكلات الخاصة التي تعتور النظرية النقدية، مما يحدث حين تحاول الثقافة أن تتفهم ثقافة أخرى، أو أن تُهيمن عليها، أو أن تقتنصها في حالة كونها أضعف منها.)[٢٤].

ثالثاً: سلطة النَسَبْ وسلطة الانتساب: يُمثّل إدوارد سعيد لذلك بقوله: (النقلة التي انتقلها إدراك إليوت من النظرة الدنيوية التي تطفح بها أشعاره في قصائده: برفروك، والأرض الخراب، إلى شعر التديّن والهداية في: أربعاء الرماد.[٢٥]، فشخوص الأرض الخراب، يعبرون بكل بساطة عن بلوى اليُتم والتغرب، في حين أن شخوص

أربعاء الرماد، تتحدث باللغة العادية التى يتحدث بها أتباع الكنيسة الإنجليزية، فالكنيسة بالنسبة لإليوت، تقوم مقام الأسرة المفقودة - كما يقول سعيد -[26]. والتحوُّل من النسب إلى الانتساب، يوجد فى أى مكان فى الثقافة، ويجسِّد الشىء - الذى يدعوه، جورج سيميل، بالسيرورة الثقافية العصرية التى بوساطتها، تستولد الحياةُ، أنماطًا لها على الدوام، ما إنْ تبرز هذه الأنماط، حتى تطالب بشرعية تسمو على اللحظة، وشرعية عتيقة من نبض الحياة، وهذا ما يجعل الحياة دائمًا على تعارض كامن مع النمط[27]. ويلخّص سعيد هذا المفهوم بقوله: (إنَّ الشىء الذى أصفه هو الانتقال من فكرة أو إمكانية، واهنة، عن القرابة إلى ذلك النظام التعويضى، الذى سواءٌ أكان حزبًا أو مؤسسةً أو ثقافة أو زمرةً من العقائد أو حتى رؤيا دنيوية، يوفر للرجال والنساء شكلاً جديداً من أشكال الصلة التى لا أزال أدعوها بالتقرُّب (الانتساب) والتى هى بمثابة منظومة جديدة فى الوقت نفسه)[28].

رابعًا: النظرية النازحة: يعالج سعيد، (النظرية النازحة)، أى ما يحدث للأفكار والنظريات، عندما تنتقل من مكان إلى آخر، متأقلمةً مع الظروف التى تحيط بها. فالنظرية النقدية تُعدَّل وتُحوَّر، لتناسب المكان والزمان اللذين تنزح إليهما. ويختار سعيد - نظرية **لوكاش**، وكيف استخدمها **لوسيان جولدمان** فى باريس، **ورايموند وليامز** فى كمبردج، أى نظرية لوكاش: (التشيّؤ) - فى كتابه: (التاريخ والوعى الطبقى)[29].

خامسًا: التكرار: عرض - **فيكو** وبالتفصيل، تلك الطريقة المحدّدة التى لا يتولى فيها الرجال، صُنع التاريخ، فحسب، بل

ويصنعونه، وفقًا لدورات تعاود تكرار نفسها أيضًا، وشرح فيكو، الكيفية التي تصبح فيها هذه المعاودات، بمثابة الأنماط العقلانية التي تحفظ الجنس البشري[٣٠]. ويعلق سعيد على الفكرة قائلاً: (التكرار بالنسبة لفيكو، هو شيء يحدث ضمن الواقع تمامًا، كما يحدث ضمن الفعل البشري في مضمار الوقائع، وضمن العقل إبّان مسحه ميدان الفعل. فالتكرار، والحق يقال، يربط بين السبب وبين الخبرة الصرف. أولاً: الخبرة على مستوى المغزى، وثانيًا: التكرار يتضمن الخبرة، كيفما اتفق، فالتكرار هو الإطار الذي يمثل فيه الإنسان نفسه أمام نفسه، وأمام الآخرين)[٣١].

سادسًا: المُكرّس: (المقدّس، المُعتمد): مفهوم ذو أصول مسيحيَّة، يشير إلى مجموع النصوص الدينية المعتمدة والمكرّسة على أنها (صحيحة) و(موثوقة) ومقدسة تاليًا.[٣٢]، ويرد عند سعيد على النحو التالي: **١**- مع مرور الوقت، تمكنت تلك المجموعة من السرديات الدينية المغتربة من احتلال مكانة تكاد أن تكون مكرّسة أو معتمدة[٣٣]. **٢**- لقد غدا كثير من القرّاء وطلاّب الأدب المحترفين في إنجلترا وأمريكا، معتادين على المصطلحات الفقيرة، في جدالٍ حول المعتمد، يكاد يكون إديولوجيًّا خالصًا، وكاريكاتوريًّا.[٣٤] **٣**- أن نتكلَّم على المُعتمد، يعني أن نفهم السيرورة من المركزية الثقافية، والتي هي نتيجة مباشرة من نتائج الإمبريالية والعالمية[٣٥].

سابعًا: التهجين – التوليد: مبدأ الهوية – يقول سعيد – مبدأ سكوني أساسًا، يشكل لباب الفكر الثقافي خلال العهد الإمبريالي. وينبغي أن نسلّم – مثلاً – بأنَّ الهوية الأمريكية، من حيث هي

مجتمع من الهجرات الاستيطانية المروْكبة على خرائب حضور أصلانى كبير القدر، هى هوية متنوعة إلى درجة يستحيل معها أن تكون شيئًا موحّدًا واحديًا متجانسًا. ومنظومتى هنا - يضيف سعيد - إنّ جميع الثقافات، جزئيًا، بسبب تجربة الإمبراطورية، منشبكة إحداها فى الأخريات، ليست بينها ثقافة منفردة ونقيّة محض، بل **كلها مهجّنة مولّدة، متخالطة، متمايزة إلى درجة فائقة، وغير واحديّة**.(٣٦) وبالتالى فإن التهجين، يولّد الغنى والثراء الثقافى!!

- هذه بعض المفاهيم المُتناثرة فى كتب سعيد، والتى حاول تكريسها، لتصبح (سعيديَّة) الطابع، إضافة طبعًا **لمفاهيم: القراءة الطباقية، والهويّة الوطنية، والعالمية، والمنفى وغيرها**. وفى كل قراءاته النقدية، يكرّر سعيد موقفه ضدّ انغلاق النصّ على (أدبيّته) الخاصَّة، التى روّج لها: الشكلانيّون الروس، ومن بعدهم أنصار البنيويَّة، وأنصار - ما بعد الحداثة: (**الأدب لا يمكن أن يُبتر عن التاريخ والمجتمع. إنّ الاستقلال الذاتى المزعوم للأعمال الأدبية والفنيّة، يقتضى نوعًا من الفصل، يفرض فيما أرى، محدودية مضجرة، تأبى الأعمال الأدبية نفسها أن تقوم بفرضها.**)(٣٧).

- ونقدّم - فيما يلى - بعض الملاحظات حول منهجية إدوارد سعيد:

أولاً: يقع منهج سعيد بالضبط فى منطقة **(النقد الثقافى المقارن)**، وهى منطقة تلتقى مع تعريف الأميركى هنرى ريماك للأدب المقارن، من زاوية توسيع المقارنة خارج الأعمال الأدبية، وتلتقى فى الوقت نفسه مع المنهج التاريخى الفرنسى التقليدى، لكن سعيد يرفض المناهج الوصفية الشكلانية كما يصفها، لأن هذه القراءات تتناقض

مع جوهر مبدأ المقارنة الثقافية التوسيعية، التى لا تهتمّ (فقط) بجوّانية النص وتركيبه الشكلى. فالنقد الثقافى المقارن يركّز على مقارنة الثقافات ونصوصها وسردياتها المتنوعة والمختلفة، بدلاً من قراءة (**الأدب المحض**).

ثانيًا: كلُ نصٍ ثقافى أو أدبى - عند سعيد - يحمل إديولوجيا أوْ إديولوجيات وسياسة أو سياسات. فالعالم أولاً، ثم: النصّ، ثمّ الناقد. لهذا فالفصل بين الأدب والسياسة - عند سعيد - مرفوض، برغم اعترافه بالخصوصيّات العامة جدًا للأدب.

ثالثًا: يشى تعريف سعيد للعالمية والإنسانية بمقارنته بمفاهيمه عن (الهويَّة)، يشى بإنسانوية طوباويَّة، لا وجود لها فى الواقع العالمى **وتجربة التاريخ** نفسه التى يعوّل عليها سعيد فى تحليلاته، فهى تكاد تكون (رغبةً) عند سعيد، أكثر من كونها حقيقة فى الماضى أو الحاضر. وهذه (**الإنسانويّة الطوباويّة**)، تتناقض مع التحليل العلمانى الذى يرغبه سعيد مستقبلاً. وهذه الرغبة المستقبليّة غير موثوقة أو مؤكَّدة، وهى غير مؤكَّدة فى الحاضر الذى عاشه سعيد حتى عام **٢٠٠٣**، حيث **هيمنة ثقافة التآمرك الاستعمارية، وثقافة التأسرل الإمبريالية الاحتلالية.**

رابعًا: يمكن أن نوافق سعيد على شكلانية بلاغية وصفية فى المناهج السيميائية والبنيوية والتناصيَّة والتفكيكية واللسانيَّة، وما بعد الحداثة... الخ، لكن لا يمكن أن ننفى عنها كل الإيجابيات، خصوصاً أنها- المدخل الوحيد الأول لقراءة النصوص، قبل الانطلاق إلى الخارج، بدرجات متفاوتة أوْ إهمال الخارج، وقبل التوسُّع الانفصالى

باتجاه العلوم الإنسانيـة، كالفلسفة وعلم النفس وعلم السياسة والفكر... الخ، بعيداً عن الأدب.

خامساً: يؤمن سعيد بالتعدّديّة، لكن التعددية في الواقع هي مجموعة هويّات متنوعة، لهذا فإن التخلّي القسري للهويَّة عن نفسها، لصالح (عالمية إنسانوية) أمر شبه مستحيل. صحيح أن سعيد أشار إلى أنّه من حق الهويّة المقموعة أن تعلن عن نفسها وتؤكّدها، لكنه رأى أن هذه هي الخطوة الأولى، إذْ عليها بعد ذلك أن تندمج في عالمية إنسانية لا حدود لها، وهذا يتناقض مع مفهوم التعددية حتى في المجتمع الأمريكي!!، فبرغم أن المجتمع الأمريكي، مجتمع (لاجئين) و(مهاجرين)، يتوحّد بالانتساب للهويّة الأمريكية، فإن صلة النسب، تبقى قائمة من خلال أمرين: ١- المجتمع المؤسس على **(إبادة الكنعاني الأحمر)**. ٢- المجتمع المؤسس على **هويّات وطنية مختلفة**، تتنازل تكتيكيًّا أحيانًا عن هويتها الوطنية، لصالح الهوية الأمريكية، لكنها لا تتنازل عنها أبداً. وحتى إذا أعلنت ولاءها التام الاندماجي لصالح الهوية الأمريكية، فإنَّ الهويَّة الأمريكية نفسها، تعود إلى تذكير الهويّات الأخرى، بأنّها ليست أصلانية، برغم من مفارقة أنَّ الهويَّة الأمريكية نفسها، ليست أصلانية. وطباقية سعيد نفسه (الفلسطيني الأميركي)، خير شاهد على ذلك.

سادساً: يُمارس سعيد منهجًا حتميًا ميكانيًا، حين يرى أن **التهجين**، يقود **تلقائيًا** إلى الغنى والثراء الثقافي. وهذا بطبيعة الحال، ليس أمراً مؤكداً، فالتهجين برغم بعض إيجابياته، يمتلك مشاكله العويصة أيضاً.

٣- الأدب المقارن:

يستخدم سعيد، أسلوب البحث عن المتشابهات في النصوص، لصالح موضوعه الأثير إلى نفسه، أي تحليل الإمبريالية من خلال السرد الروائي، وأحيانًا بعض الشعر. فالمركز في النص بالنسبة إليه، هو البحث عن تجلّيات الإمبريالية وأشكالها ودلالاتها، من حيث تمركزها حول معنى القوّة ومحو الآخر في النص، لكن الإضافة المهمّة التي أضافها سعيد في هذا التحليل، **هي تحليل المقاومة النصيةّ**، وربطها بالمحيط وتفسيرها. فالسرد الروائي أو الشعر - عند سعيد - هو ذريعة لتحليل الإمبريالية والمقاومة كموضوع. ويشاركه في هذا الاتجاه من المقارنة، عدد هام من المفكرين والباحثين في: الاستشراق ودراسات الإمبريالية وما بعد الإمبريالية، برغم المصطلح الخادع (**ما بعد**). فالإمبريالية من حيث التجربة التاريخية ما تزال مستمرة. هذا الاتجاه من الزاوية الأكاديمية المحضة، أصبح - في الواقع - يعبّر عنه (**النقد الثقافي المقارن**)، بالرغم من أنَّ (سعيد) لم يستخدم هذا المصطلح، لكنه مارسه بتفوق وصبر وذكاء. وهذا الاتجاه بدأ يبتعد عن مفاهيم (**الأدب المقارن**) السائدة، كما في المناهج: الفرنسية والسلافية والألمانية والأميركية، باتجاه الثقافي، مع عدم إهمال الأدبي. فقد نشأ الأدب المقارن في القرن التاسع عشر موازيًا للإمبريالية الفرنسية والأمريكية على وجه التحديد، مما جعله سببًا للدراسة عند سعيد. لهذا يكاد (النقد الثقافي المقارن)، يصبح - فرعًا مستقلاً من النقد، أو على الأرجح هو حقلٌ ثقافي مستقل، يستعين بالفلسفة والأنثربولوجيا والتاريخ

وعلم الأديان، والجغرافيا وعلم الاجتماع والإبيستمولوجيا (نظرية المعرفة)، ومعظم العلوم الإنسانية الأخرى.

لقد ظلّ الأدب المقارن طيلة قرنين حائرًا بين التوسُّع، باتجاه العلوم الإنسانية، وبين التضييق، باتجاه النصّ الأدبى المكتوب والمحكى، إلى أن وصل فى حالة التضييق والتوسع إلى **طرفين متناقضين: (علم التناص) و(النقد الثقافى المقارن)**.

يقول سعيد: (الأدب المقارن، حقل معرفى، أصله وغايته، تجاوز الانعزالية والانغلاق والمحليّة الضيّقة، ورؤية عدد من الثقافات والآداب معًا - **طباقيًا**. لقد كان دستور الأدب المقارن وأهدافه المبكّرة، اكتساب منظور يتجاوز أُمّة المرء، ورؤية نوع من الكليّة، بدلاً من الرقعة الدفاعية الضئيلة التى تقدّمها ثقافة المرء الخاصة، وأدبه وتاريخه الخاصّان. وإنَّها لمفارقة لاذعة، أن دراسة الأدب المقارن، قد نشأت فى **مرحلة ذروة الإمبريالية الأوروبية**، وأنّها مرتبطة بها ارتباطًا لا مراء فيه)[٣٨].

وتحت عنوان، **(ربط الإمبراطورية بالتأويل العلمانى)**، يقرأ سعيد، تاريخ الأدب المقارن، فيقول إنَّ التراث الرئيس لدراسات الأدب المقارن فى أوروبا والولايات المتحدة، كان منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية بزمن طويل، وحتى أوائل - **١٩٧٠**، خاضعًا بقوةٍ لأسلوب من البحث يكاد يكون قد اختفى الآن (**١٩٩٣**). والسمة الرئيسة لهذا الأسلوب القديم - يضيف سعيد - هى أنه كان بالدرجة الأولى **بحثًا**، ولم يكن ما أصبحنا نسمّيه - **نقدًا** -[٣٩]. ثمّ يُقارن سعيد بين (مقارن الأمس) و(مقارن اليوم): (إذا كان **مقارن اليوم**، يدرس -

الرومانتيكية بين **١٧٩٥ و١٨٣٠** فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا، **فإن مُقارن الأمس**، قد درس مرحلة أسبق، ويفترض أنه قضى وقتًا طويلاً فى التمهن مع خُبراء متنوعين، فى فقه اللغة وتراث البحث فى جامعات متنوعة فى ميادين متنوعة على مدى العديد من السنوات، ويكون قد امتلك تأسيسًا متينًا فى جميع أو معظم اللغات العريقة، واللغات الأوروبية الدارجة وآدابها(٤٠). وبالرغم من أنَّ (سعيد) هنا يهدف إلى تبرير توسيع مفهوم الأدب المقارن، باستخراج الماضى وإعلائه، فإنه يستدرك قائلاً: (إنَّ معظم المفكرين الأوروبيّين، حين احتفوا بالإنسانية أو الثقافة، كانوا يحتفون بأفكار وقيم نسبوها إلى ثقافتهم القومية الخاصة، فالاستشراق وعلم التاريخ وعلم الإنسان وعلم الاجتماع، **كانت متمركزة أوروبيًا حتى التطرّف**)(٤١)، لكن سعيد يستدرك مرّة أخرى، حين يُشير إلى أنَّ الدراسة المقارنة للأدب قادرةٌ على تقديم منظور (**عبر قومى**)، بل (**عبر إنسانى**) فى دراسة الأداء الأدبى. وهكذا - وِفْق سعيد - فإنَّ فكرة الأدب المقارن، لم تعبِّر عن الكونية، وذلك النمط من الفهم للأُسَر اللغوية الذى اكتسبه فقهاء اللغة فحسب، بل جسّدت رمزيًا أيضًا - السُجوّ الصافى **الخالى من الأزمات**، لملكة تكاد تكون مثالية(٤٢).

ثمّ يناقش سعيد فكرة **غوته: (الأدب العالمى)**، فيصفها أنَّها، مراوَحةٌ بين مفهوم (الكتب العظيمة) وتركيبة غامضة من آداب العالم كلها، وأنّها ظلّت فى فحواها - أوروبية مُتمركزة. وقد ظلّ الأدب المقارن يعنى الحديث عن تفاعل آداب العالم، غير أنَّ الحقل المعرفى، ظلّ يحمل نوعًا من التراتبيّة، تأخذ فيه أوروبا مركز الصدارة. ثمّ

يتحدّث إدوارد سعيد عن الأدب المقارن في أميركا، حيث كان في نشأته، يتبع النسق الأوروبي. فقد تأسست أول دائرة أميركيّة للأدب المقارن عام **١٨٩١**م في جامعة كولومبيا، كذلك تأسست فيها، أول مجلة للأدب المقارن. ثمّ يضيف: (لقد جمل العمل الجامعي في الأدب المقارن، معه، مفهوم **أنّ أوروبا والولايات المتحدة معًا**، كانتا مركز العالم، لا بفضل موقعهما السياسي وحسب، بل لأن **آدابهما كانت الأكثر جدارة بالدراسة أيضًا**.)(٤٣)

وينتقل سعيد إلى نقطة مهمّة، وهي (**تسييس) الأدب المقارن في الولايات المتحدة**، فيقول: (... وأخيرًا جاء سبوتنيك في أواخر عام **١٩٥٠**، وحوّل دراسة اللغات الأجنبية - والأدب المقارن - إلى حقل، يؤثر على **الأمن القومي** تأثيرًا مباشرًا. وقام قانون التعليم الدفاعي القومي، بتشجيع الحقل وترويجه، مُروِّجًا معه - للأسف - لتمركزية عرقيّة ولحرب باردة)(٤٤). وقد تأسس مفهوم (**الأدب الغربي**) - كما ينقل سعيد عن أويرباخ - على إبراز فكرة معيّنة عن التاريخ ومسرحتها، وفي الوقت نفسه فهو يُبهم الحقيقة الجغرافية والسياسية التي تمنح تلك الفكرة، القوة.

ويصل إلى خلاصة تقول: (يمكن أن نُعاين تاريخ حقول مثل: الأدب المقارن، والدراسات الإنجليزية، والتحليل الثقافي، وعلوم الإنسان، بوصفه منتسبًا إلى الإمبراطورية، بل بوصفه مُسهمًا، بوجه من الكلام، في طرقها في ضمان التفوق الغربي، على الأصلانيين غير الغربيين)(٤٥). وهكذا يقرأ سعيد الأدب المقارن من زاوية طباقية: **١-** الأدب المقارن - العالمي. **٢-** الأدب المقارن - الإمبريالي.

١-٣- الاستشراق:

صدر كتاب (الاستشراق) لإدوارد سعيد عام **١٩٧٨**- وهنا، أثار الكتاب جدلاً واسعًا في العالم كله. ففي العالم العربي ظهرَتْ كتبُ للردّ على إدوارد سعيد من قبل بعض رموز التيار الماركسي: (صادق جلال العظم ومهدي عامل مثلاً)، حيث قيل: إن كتاب إدوارد سعيد يقع في: **(دائرة الاستشراق المُضاد للاستشراق)**!. ورأى آخرون أن أهمية الكتاب تكمن في صدوره في قلب المؤسسة الإمبريالية.

- يطرح إدوارد سعيد، الافتراض التالي: (إنَّ الشرق ليس حقيقةً خاملة من حقائق الطبيعة، فهو ليس مجرد وجود، كما أن الغرب نفسه، ليس مجرّد وجود)، (غير أن ظاهرة الاستشراق -تعالج، بشكل رئيس، - لا التطابق بين الاستشراق والشرق، بل الاطّراد والاتّساق الداخليين وأفكاره عن الشرق)، وقد كان الشرق: (قابلاً، لأن يُجعل - أي أن يُخضع لكونه - شرقيًّا)، أما الاستشراق فهو: (ليس سوى بنية من الأكاذيب أو الأساطير التي ستذهب أدراج الرياح، بل إنني أؤمن أن الاستشراق، أكثر قيمة بشكل خاص، كعلامة على القوة الأوروبية -الأطلسية- بإزاء الشرق منه كخطاب حقيقي عن الشرق)[٤٦]، كما أن الاستشراق: (ليس استيهامًا أوروبيًّا فارغًا حول الشرق، بل إنه لجسد مخلوق من النظرية والتطبيق، ما برح، لأجيال عديدة، موضع استثمارات مادية كبيرة)، فالمنظومة الرئيسة المكوّنة للثقافة الأوروبية - وِفْقَ سعيد - هي (فكرة كون الهويّة الأوروبية متفوقة بالمقارنة مع جميع الشعوب والثقافات غير الأوروبية)[٤٧].

ويقرأ إدوارد سعيد **ثلاثة جوانب** فى الواقع المعاصر، أولها:
(التمييز بين المعرفة الخالصة والمعرفة السياسية): يقول سعيد: (إنَّ الاقتصاد والسياسة وعلم الاجتماع فى البيئة الجامعية الحديثة، هى علوم عقائدية وسياسية)، ذلك أن ما من أحدٍ، (ابتكر طريقةً لفصل الباحث عن ظروف الحياة)(٤٨). ويُشير سعيد إلى طريقة **التمويه الأكاديمى**، حين يدّعى البعض أنَّ المعرفة فى جوهرها - لا سياسية!!. فقد دأب البعض على استخدام صفة (السياسى)، كمُلصقة لتجريح أى عمل، لكنّه يؤكد **أنَّ الاستشراق: (ليس مجرَّد موضوع أو ميدان سياسى، ينعكس بصورة سلبية فى الثقافة، والبحث، والمؤسسات، كما أنه ليس مجموعة كبيرة ومنتشرة من النصوص حول الشرق، كما أنه ليس ممثلاً لمؤامرة إمبريالية. بل هو - توزيع للوعى الجغرا-سى إلى نصوص جمالية وبحثية واقتصادية، واجتماعية، وتاريخية، وفقه لغوية، وهو إحكامٌ لسلسلة كاملة من المصالح التى لا يقوم الاستشراق بخلقها فقط، بل بالمحافظة عليها أيضًا، بوسائل: الاكتشاف البحثى، والاستبناء فقه اللغوى، التحليل النفسى، والوصف الطبيعى والاجتماعى. وهو إرادة، بدلاً من كونه تعبيراً عن إرادة)**(٤٩). ويخلُص سعيد إلى القول: **(الاستشراق، حقيقة ثقافيةٌ وسياسية)**(٥٠).

أمَّا الجانب الآخر الذى تكلَّم عنه سعيد فهو **(المسألة المنهجية)**: - (لقد بدا لى من الحمق، أن أحاول إنجاز تاريخ من السرد الموسوعى للاستشراق)(٥١). لهذا وضع سعيد خطوطًا عريضة، لما له طبيعة الترتيب الفكرى، لأنه ضدّ الترتيب الزمنى، واختار التجربة

البريطانية والفرنسية والأمريكية، باعتبارهما يشكّلان مجالاً واحداً، لتكون نقطة انطلاق. أما الجانب الثالث فهو بعنوان (**البعد الشخصي**)، حيث يقول سعيد إنه ولد ونشأ في مستعمرتين بريطانيتين هما: **فلسطين ومصر**، وعاش في **الولايات المتحدة**. وتكوّن فيهما كشرقي، مما دفعه إلى الاحتفاظ بوعي نقدي، حين اكتشف أنّ الفلسطيني، غير موجود سياسيًا في الولايات المتحدة. ويختتم سعيد تمهيده المنهجي للاستشراق بقوله: **(كثيراً ما يُفترض أنّ الأدب والثقافة، بريئان سياسيًا وتاريخيًا، ولكن الأمر بدا لي بصورة مُطّردة- مغايراً لذلك)**[٥٢].

ثمّ يناقش سعيد، (**مجالات الاستشراق**) بالتعرُّف على الشرق، في كتابات المستشرقين (بلفور، كرومر، كسينجر، رينان، غليدن): - (ومنذ الآن يظهر الشرقيون والعرب، سُذّجا، غافلين، محرومين من الحيوية والقدرة على المبادرة، مجبولين على حب: الإطراء الباذخ، والدسيسة، والدهاء، والقسوة على الحيوانات، والشرقيون عريقون في الكذب، وهم كسالى وسيئو الظن، وهم في كل شيء على طرف نقيض من العرق الأنجلو - ساكسوني، في وضوحه، ومباشرته، ونبله)[٥٣]. وهكذا عمّق الاستشراق التمييز بين (**الفوقية الغربية**) و(**الدونية الشرقية**). وأُخضع الاستشراق للإمبريالية، والوضعية المنطقية، والطوباوية، والتاريخانية، والداروينيّة، والعرقيّة، والفرويدية، والماركسية، والإشبنغلريّة. أمّا النقطة الثانية في مجالات الاستشراق، فهي: (**الجغرافيا التخيلية وتمثيلاتها: شرقَنَةُ الشرق**):

- يؤرّخ سعيد لبدايات وجود الاستشراق الرسمي، بصدور قرار

مجمع فيينا الكنسى عام ١٣١٢م، بتأسيس عدد من كراسى الأستاذية فى: العربية واليونانية والعبرية والسريانية - فى جامعات: باريس، أكسفورد، بولونيا، أفنيون، وسلامنكا. ثمَّ اهتمام عدد من المثقفين بالشرق: فكتور هوجو (الشرقيون)، وغوته (الديوان الغربى الشرقى)، ريتشارد بيرتُن، إدوارد لين، فردرك شليغل. وكانت باريس عاصمة الاستشراق فى القرن التاسع عشر. وقد انعكس (**الخوف من الإسلام**) فى الدراسات الاستشراقية، وأطلق على الإسلام صفة (**المحمدية**!!). فالإسلام - بالنسبة للاستشراق - لم يكن أكثر من صورة تحريفية ضالّة للمسيحية. وظهرت ترجمة القرآن الكريم لأنطوان غالان عام **١٧٣٤**- ويشرح سعيد كيف أنّ دانتى فى (الكوميديا الإلهية) شوَّه: النبى محمد صلي الله عليه وسلم، والإمام على، كذلك: صلاح الدين وابن رشد وابن سينا، لأنهم لم يكونوا مسيحيين!!. فالاستشراق -يضيف سعيد- (شكلٌ من أشكال العُصاب التوهمى (البارانويا)، ومعرفة من نمط آخر مختلف عن المعرفة التاريخية العادية)(٥٤)، ويناقش سعيد، دور الاستشراق فى الهند ومصر من خلال قراءة **حملة نابليون** على مصر، وكيف مهد الاستشراق للحملة، وكيف رافقها، وكيف سجّلَها فى كتاب: (وصف مصر)، الذى طبع فى ثلاثة وعشرين مجلداً ضخماً بين **١٨٠٩ و١٨٢٨**- وقد أنجبتْ حملةُ نابليون، سلسلةً من النصوص الاستشراقية: شاتوبريان (الرحلة...)، ولامارتين (رحلة فى الشرق)، وفلوبير (صلامبو)، وضمن الخط نفسه من التراث: إدوارد لين، (مسالك المصريين المحدثين وعاداتهم)، وريتشارد بيرتُن (مسرد

شخصى للرحلة حجّ إلى المدينة ومكّة). كما يتعرّض سعيد لقضية تدشين قناة السويس عام **١٨٦٩م**، والأدباء والرحالة الذين ساهموا فى بناء الخطاب الاستشراقى: غوته، هوغو، لامرتين، شاتوبريان، كينغليك، نرفال، فلوبير، لين، سكوت، بايرون، فينيه، دزرائيلى، جورج إليوت، غوتييه، داوتى، باريه، لوتى، تى.إى. لورنس، فوستر... وغيرهم. وقد نظر المستشرقون: رينان، غولدتسيهر، ماكدونالد، غرونباوم، جب، برنارد لويس...وغيرهم، إلى الإسلام، كتركيب ثقافى موحد، وأنّه - حسب هولت - يمكن أن يدرس الإسلام، بمعزل عن الشروط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للشعوب الإسلامية. وبمعنى ما، فإن قصور الاستشراق ومحدوديته هما - يقول سعيد: (نتيجة طبيعية لتجاهل ثقافة أخرى أو شعب آخر، أو إقليم جغرافى آخر، وتحويلها إلى جوهر خالص، وتعريتها من إنسانيتها)(٥٥). لكن هذا الشرق العائم - يضيف سعيد - (سيُحدّد بصرامة مع حلول الاستشراق الجامعى)(٥٦).

ثمّ يقرأ سعيد علم الإنسان العقلانى لدى المستشرق - **سلفستر دوساسى**، والمختبر فقه اللغوى، عند المستشرق - **أرنست رينان**، حيث يرى سعيد أن عمل **ساسى**، عمل تصنيفى وتنقيحى، كما فى: المقتطفات العربية ومبادئ النحو العام، ورسائل فى العروض العربى... وغيرها. وقد استخدمت مختارات ساسى فى أوروبا على نطاق واسع لعدة أجيال، لكنها -كما يقول سعيد- (تخفى وتحجب الرقابة التى مارسها المستشرقون على الشرق. وهى تجسّد شيئاً من طبيعية مشرقية أو من حتمية نمطية). أما - رينان، فله (التاريخ

العام والنظام المقارن للغات الساميّة). ويتساءل سعيد إذا ما كانت استقلالية رينان، ضمن الثقافة هي: (الحريَّة التى أمل رينان أن يخلقها، علم استشراقه فقه اللغوى، أو إذا كانت، من منطلق المؤرخ النقدى للاستشراق، قد خلقت وشائج معقّدة بين الاستشراق وموضوعه الإنسانى المزعوم، وشائج كانت فى نهاية المطاف - مبنيَّة على القوة، لا على الموضوعية المتجرّدة بحق!!)(٥٧). ويناقش سعيد أفكار ماركس عن الهند: (فقد كان استخدام الشرق الجمعى، وسيلة إيضاح للنظرية، بالنسبة إليه، أكثر سهولة من استخدام هويّات وجودية بشرية، وقد أذعن ماركس لفن الاستشراق)(٥٨).

ثمّ يعرض عرضًا نقديًا لأفكار إدوارد لين فى (مسرد لمسالك المصريين المعاصرين وعاداتهم - **١٨٣٦**). ويستعرض رحلات الحجّ والحجّاج البريطانيين والفرنسيين إلى الشرق: (شاتوبريان، لامارتين، نرفال، فلوبير). وفى فصل أخير، يقرأ سعيد (**الاستشراق الآن**): الاستشراق - يقول - هو نظام التمثيلات، مؤطر بطقم كامل من القوى التى قادت الشرق إلى مجال المعرفة الغربية، والوعى الغربى، وفى مرحلة تالية: الإمبراطورية الغربية)(٥٩)، ويضيف: (قُدِّر أنَّ حوالى **ستين ألف كتاب** تتعلق بالشرق الأدنى، صدرت فى الغرب، فى الفترة ما بين **١٨٠٠م و١٩٥٠**)(٦٠). ومنذ أوائل القرن العشرين، اعتمد الاستشراق على السلطة المرجعية الامتيازية للروّاد من الباحثين والرحّالة والشعراء، (الذين كانت رؤياهم التراكمية قد خلقت شرقًا جوهرانيًا، وكان المظهر المذهبى، أو التسبيحى - لمثل هذا الشرق، هو ما أسميه هنا - **الاستشراق الكامن**)(٦١). وهنا يقرأ

سعيد: كيبلنغ، وليم سميث، لورنس (أعمدة الحكمة السبعة)، جب، ماسينيون... وغيرهم. أما الفصل الأخير من الباب الثالث، وهو بعنوان: (**المرحلة الأخيرة**)، فيتحدّث فيه سعيد عن: **١**- الصورة الشعبية وتمثيلات العلوم الاجتماعية. **٢**- سياسة العلاقات الثقافية. ويتخذ هذا الفصل، طابعًا صحافيًا، يختتمه سعيد بالقول: (فى اعتقادى، أنَّ الظروف التى تجعل الاستشراق، نمطًا مقنعًا باستمرار، سوف تستمر بإلحاح. وثَمَّة توقع عقلانى لدى شخصيًا بأنه ليس حتميًا أن يظلَّ الاستشراق كما هو، دون تحدٍّ - فكريًا وعقائديًا وسياسيًا. كما أن الباحثين فى فروع الاستشراق، قادرون تمامًا على تحرير أنفسهم من العقائدية القديمة)(٦٢).

- وفيما يلى بعض الملاحظات السريعة حول كتاب الاستشراق:

أولاً: عالج سعيد رُكامًا هائلاً من النصوص الاستشراقية، المستشهد بها، لكنه أوقع القارئ فى التشتُّت، بسبب الاستطرادات الكثيرة والتكرار، باستثناء التمهيد النظرى المتماسك فى بداية الكتاب. وهناك تسرُّع فى الفصل الأخير (المرحلة الأخيرة)، يجعله قريبًا من اللغة الصحفية.

ثانيًا: باستثناء إشارات سريعة، لم يدرس سعيد، دور الاستشراق فى خلق وتطوير الدراسات التوراتية، ربّما لأنه ناقد علمانى، أوْ أنه لم يكن يرغب فى قراءة مثل ذلك الرّكام، حتى لا يقع فى ما يمكن أن نسمّيه: (مصيدة الجدل مع التوراة).

ثالثًا: إذا كان ماركس قد وقع تحت تأثير الاستشراق، فإنَّ (سعيد) وقع تحت تأثير ثقافة الحرب الباردة، حين أوحى أن

الاستشراق فى روسيا وأوروبا الشرقية، يتطابق مع جملة ماركس التى اقتنصها سعيد وصاغ حولها - تأطيراً نظرياً، ربّما كان مبالغاً فيه، وهناك فارق طبعاً بين ماركس وبين الاستشراق الروسى.

٢-٣- الثقافة والإمبريالية:

ينطلق سعيد من قول إليوت: إنّ التراث، يتضمن فى المقام الأول، الحسّ التاريخى، ويتضمن الحس التاريخى إدراكًا حسيًا، لماضوية الماضى وحضوره أيضاً)(٦٣)، ليقول: إنّ الكيفية التى بها نصوغ الماضى أو نمثله، تصوغ فهمنا للحاضر ووجهات النظر فيه. لهذا يطرح سعيد الإشكالية: **(أؤمن بالدور الامتيازى للثقافة فى التجربة الإمبريالية الحديثة)**(٦٤). ولكى يقنعنا، ينقل الأرقام التالية: (فى عام **١٨٠٠**م، ادّعت الدول الغربية لنفسها، حق ملكية **٥٥٪** من سطح الكرة الأرضية، لكنها ملكت فعلاً **٣٣٪** منها. وبحلول عام **١٨٧٨**م، ارتفع نصيبها إلى **٦٧٪**. ومع حلول عام **١٩١٤**، استولت أوروبا على **٨٥٪** من الكرة الأرضية، كمستعمرات ومحميّات وتابعيّات، وأقطار خاضعة، وكومنولثات. ولم يكن هناك طقم مترابط من المستعمرات فى التاريخ، قد بلغ هذا الحجم من قبل.)(٦٥).

ويستشهد سعيد بفكرة برنال، حول الجذور الشرقية المصرية والسامية للحضارة اليونانية، وفى القرن التاسع عشر، أُعيد تصميم هذه الحضارة لتكون حضارة آريَّة، وتمّ تطهيرها من جذورها. ويعود سعيد إلى موضوعه المحبّب: **(جوزيف كونراد فى روايته، قلب الظلام)**، حيث يرى أن الشكل السردى عند كونراد، يُشتق من منظومتين فى عالم ما بعد الاستعمار الذى تلا عالمه: الأولى: تتيح

للمشروع الإمبريالى القديم، المجال الكامل، ليُمسرح نفسه **بالصورة** التقليدية، أى ليصوغ العالم، كما رأته الإمبريالية. أما المنظومة الثانية: فهى منظومة محلية مرتبطة بزمان ومكان محدّدين، لا هى صحيحة، دونما شرط، ولا هى مؤكدة، دونما قيد. فكونراد لا يقدم بديلاً متخيلاً، متحققًا تحققًا تامًا للإمبريالية، (فالأصلانيون الذين كُتب عنهم فى إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، كانوا عاجزين عن الاستقلال)(٦٦).

لكن الإمبريالية، ولَّدت تيار المقاومة فى المستعمرات السابقة التى كانت صامتة. ويُسمّى سعيد بعض رموز هذه المقاومة من وجهة نظره: سلمان رشدى، ديريك والكوت، إيمى سيزير، تشنوا أتشيبى، بابلو نيرودا، براين فريل. **ولم يعد ممكنًا قراءة جين أوستن، دون قراءة فانون وكابرال.**

ويرى سعيد أنه ينبغى أن يشرع العمل النظرى فى صياغة العلاقات بين الإمبريالية والثقافة، كما ينبغى أن تظل نصب أعيننا، امتيازات الحاضر، كعلامات طريق ومناسق لدراسة الماضى، بمنظور عَلْمانى. وتحت عنوان (**السرد الروائى والفضاء الاجتماعى**) يقرر سعيد أنَّ **الرواية البريطانية**، هى الأكثر اهتمامًا بحقائق الإمبراطورية، وهو يقرأ روايات مثل: روضة مانسفيلد لجين أوستن، ورواية معرض الخيلاء لثاكرى، ورواية: هلُمَّ غربًا لتشارلس كينغزلى، ورواية توقعات عظيمة لديكنز، ورواية تانكرد لدزرائيلى، ورواية دانييل دوروندا لجورج إليوت، ورواية صورة سيّدة لهنرى جيمس. أمّا **فرنسا**، فيرى سعيد أن إمبراطوريتها، (لم تكتسب درجة مماثلة

من رسوخ الهوية والحضور فى الثقافة الفرنسية)(٦٧).

ويشير سعيد إلى النقاد الذين اهتموا بعلاقة **الثقافة والإمبريالية** في دراساتهم، مثل: مارتن غرين، مولى ماهود، جون ماكلور، وبشكل خاص: باترك برانتلنجر. غير أن هؤلاء النقاد، وصفيون سرديون، مختلفون عن الحفنة القليلة من الإسهامات النظرية والعقائدية، وبينها مؤلفات: جون راسكن: أساطير الإمبريالية، غوردون لويس: الرقّ والإمبريالية والعبودية، كيرنان: الماركسية والإمبريالية - وأرباب الجنس البشرى... جميع هذه المؤلفات - يقول سعيد - **تشير إلى مركزية الفكر الإمبريالى فى الثقافة الغربية الحديثة.**

ويستغرب سعيد، عدم تعرّض رايموند وليامز للإمبريالية فى كتابة: (الثقافة والمجتمع). ويتابع أنَّ تعزيز الرواية للسلطة، يبرز معياريًا وسيداً معًا فى مجرى تطور السردية. هناك سلطة المؤلف وسلطة السارد وسلطة المجتمع. ويناقش سعيد روايات جين أوستن فى علاقاتها مع الإمبراطورية، خصوصًا: روضة مانسفيلد، كذلك يناقش رواية (كيم) لرُديارد كبلنغ، وأوبرا عايدة لفيردى. **ويصف سعيد دراسات (الثقافة والإمبريالية) بما يلى:**

١- ليس ثمّة اختلاف على التمييز الأساسى الوجودى بين الغرب وبقية العالم، فالحدود مطلقة، مع نكران التعاصر فى الزمن، وانقطاع جذرى على صعيد الفضاء الإنسانى.

٢- مع نشوء علم الأعراق الوصفى فى اللسانيات والنظرية العرقية، والتصنيف التاريخى - ثمة ترميز وتقنين للفوارق.

٣- إنَّ السيطرة الغربية الفاعلة على العالم غير الغربى، هى

سيطرة كونية فى مداها بشكل ملائم. وثمة تلاقٍ بين المدى الجغرافى- تجعله القوة ممكنا- وبين الإنشاءات الثقافية المُكَوِّنة.

٤- إنَّ السيطرة، ليست خاملة، بل هى تفعم الثقافات الحواضرية بطرق عديدة، فى المجال الإمبريالى نفسه، ولم تبدأ إلاّ الآن، دراسة تأثيرها.

٥- كان لوجهات النظر الإمبريالية مدى واسع وسلطة، لكن كانت لها أيضًا، قوة إبداعية عظيمة، مثل المقدرة على اختراع التراث، وإنتاج صور فكرية وجمالية مستقلة(٦٨).

- ثمّ يقرأ سعيد: (**كامو والتجربة الاستعمارية الفرنسية**)، فقد ولد ألبير كامو، قرب مدينة عنّابة الجزائرية عام ١٩١٣، فى أرض صادرها الاحتلال الفرنسى من الأصلانيين الجزائريين، وهو المؤلف الوحيد فى الجزائر الفرنسية - يقول سعيد - الذى يمكن أن يعتبر بتسويغ تام، مؤلفًا ذا مقام عالمى: (وكان كامو، روائيًّا، أُسقطت من أعماله، حقائق الواقع الإمبريالى. وكامو على قدر بالغ من الأهمية فى سياق الاضطراب الاستعمارى البشع، الناتج من مخاض **تفكيك الاستعمار** الذى مرّت به فرنسا فى القرن العشرين. وينبغى أن نتذكر وصف رولان بارت لأسلوب كامو، حيث وصفه بأنه: **كتابة بيضاء**)(٦٩). ويقرأ سعيد، روايات كامو: الغريب، **١٩٤٢**، والطاعون، **١٩٧٤**، وقصصه، المنفى والملكوت، **١٩٧٥**، ليقول: إنه أخفى أمورًا عن الجزائر فى كتاباته الاختلاقية، وأنه كان أمام البير كامو، البديل الأصعب، وهو **محاكمة احتلال فرنسا، لكنه لم يفعل.**

- ثمّ ينتقل سعيد إلى فصل بعنوان (**المقاومة والمعارضة**)، ليقول: (ينبغى أن نأخذ بالاعتبار، التفاوت اللجوج المستمر فى القوة بين

الغرب وغير الغرب، إذا أردنا أن نفهم فهمًا دقيقًا أشكالاً ثقافية، كالرواية، والخطاب العرقى الوصفى، والتاريخى، وبعض أنماط الشعر والمغناة، حيث تتفاوت الإلماعات إلى هذا التفاوت، وتكثر البنى القائمة عليه)(٧٠) فالإمبريالية فى مرحلتها المنتصرة - يضيف سعيد - **لم توافق، إلاّ على خطاب صيغ من داخلها. أما - ما بعد الإمبريالية - اليوم، فهى لا تسمح بشكل رئيس إلاّ لخطاب ثقافى من الريبة والشك من طرف البشر الذين كانوا مستعمرين سابقًا.**

- ثم يناقش سعيد: (موضوعات ثقافة المقاومة): جرت عملية إعادة اكتشاف ما كان قد تمَّ قمعه فى ماضى الأصلانيين من قبل عمليات الإمبريالية، وإطلاقه من الأسر، فقد استخدم **فرانز فانون** جدلية الذات والموضوع الماركسية فى كتابه (**المعذَّبون فى الأرض**)، ليشرح الصراع بين المستعمِر والمستعمَر. وفى كتاب **فيليب كيرتن (صورة إفريقيا)**، تمّت استعادة أشكال أسّستها ثقافة الإمبراطورية من قبل، فكما أن الأوروبيين رأوا إفريقيا، (مكانًا فارغًا، حين اغتصبوها)، كذلك وجد الأفارقة المفكِّكون للاستعمار، ضرورة أنْ (يتخيّلوا إفريقيا من جديد، مُعرّاةً من ماضيها الإمبريالى). وهنا يقرأ سعيد، رواية **(النهر المابين) لنغوغى واثيونغو**، التى تعيد كتابة - قلب الظلام لكونراد، ويظهر نسق جديد، كان مقموعًا فى - قلب الظلام، يولّد منه نغوغى أسطوريات جديدة، يوحى مسارها النهائى، بالعودة إلى إفريقيا الإفريقية. كما يقرأ سعيد، رواية **الطيِّب صالح: (موسم الهجرة إلى الشمال)**، فيرى أنها تقلب أسلوب كونراد السردى البريطانى القائم على المتكلم المفرد، وتقلب الأبطال

الأوروبيين، أولاً: عن طريق استخدام اللغة العربية، وثانيًا: فى كون رواية صالح، تدور حول رحلة إلى الشمال، لسودانى يذهب إلى أوروبا، وثالثًا: لأن الراوى يتحدث عن قرية سودانية. هكذا تُقلب رحلة إلى قلب الظلام، إلى هجرة مقدسة من الريف السودانى، الرازخ تحت الاستعمار، إلى قلب أوروبا. ويرى سعيد أن جوهر **(عاصفة - إيمى سيزير)**: ليس الكُره، وإنّما منازعة وُدِّية مع شكسبير على حق تمثيل المنطقة الكاريبيَّة. **ويشرح سعيد ثلاثة مواضيع فى المقاومة الثقافية المفككة للاستعمار، نلخّصها بما يلى:**

١- الإصرار على الحق فى رؤية تاريخ متكامل للمجتمع، وبصورة متناسقة.

٢- فكرة أنَّ المقاومة بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد ردّ فعل على الإمبريالية، فهى نهج بديل فى تصوّر التاريخ البشرى.

٣- ثمَّة نفورٌ ملحوظ من القومية الانفصالية، نحو وجهة نظر أكثر شمولاً وتكاملاً مع المجتمع الإنسانى والتحرر الإنسانى(٧١).

- ويقرأ سعيد، الشاعر **وليم بتلر ييتس** فى علاقته بفكفكة الاستعمار، فهو - من وجهة نظر سعيد - شاعر قومى عظيم، يُفصح إبّان مرحلة من المقاومة ضدّ الإمبريالية عن التجارب، والتطلعات، والرؤيا المرمّمة الإحيائية لشعب يعانى من وطأة سيطرة قوّةٍ من خارج سواحله، وأنَّ ييتس، شاعر ينتمى إلى تراث لا يُعتبر عادةً تراثه، لأنه تراث العالم الاستعمارى الذى تحكمه الإمبريالية الأوروبية. ويقول سعيد: كانت **إحدى المهمّات الأولى لثقافة المقاومة، هى استعادة الأرض، وإعادة تسميتها، وإعادة سكناها**. وترافق مع

ذلك، طقم كامل من التأكيدات، والاسترجاعات، والتعريفات الإضافية. لهذا عبّر ييتس مع الكتاب الكاريبيين وبعض الأفارقة، عن مأزق تقاسم لغة مع سيّد استعماري مطلق. وينتمي ييتس، كما يقول سعيد، إلى حركة السيطرة البروتستانتيّة، التي كانت ولاءاتُها **الإيرلنديّة**، مُشوشّة. وبرغم أن ييتس انزلق عام **١٩٢٠**م، إلى **التصوف ورفض السياسة ومُناصرة الفاشية السلطوية**، فإن الناقد لا يستطيع أن يُغيّر رأيه - يضيف سعيد - في **ييتس، كشاعر من شعراء فكفكة الاستعمار**. ويقارن سعيد بين ييتس **وإيمي سيزير وبابلو نيرودا**، من زاوية فكفكة الاستعمار ثقافيًا وأدبيًا وشعريًا.

- وتحت عنوان، (**التحرر من السيطرة في المستقبل**)، يكتب سعيد أنه، برغم فكفكة الاستعمار، فإن بعض البلدان (الجزائر والهند مثلاً)، ما تزال على صلة بالمستعمر السابق، كذلك فإنّه بعد نهاية الحرب الباردة وانتصار الولايات المتحدة، نشعر بأن طقماً جديداً من خطوط القوة، سوف تشكل العالم. ويقول سعيد أيضاً أنّ الأدب المنشقّ، كان دائماً له قدرة على البقاء في الولايات المتحدة، جنباً إلى جنب مع الفضاء الحكومي المكرّس، ويمكن وصف هذا الأدب، بأنه ضدّي معارض للأداء العام والتهجير في مرحلة ما بعد الإمبريالية. **ويختتم بخلاصة لافتة**: (لقد عزّزت الإمبريالية خليط الثقافات والهويات على مستوى كوني. غير أن أسوأ هباتها وأكثرها اتساماً **بالمفارقة الضديّة**، هي أنها حملت الناس على الاعتقاد بأنّهم بيضٌ، أو سود، أو غربيّون، أو شرقيّون... فقط. وليس بوسع أحد أن ينكر الاستمرارية الملحّة للتراثات العريقة واللغات القومية، لكن

الخوف، يأتى من الإلحاح على انفصاليتها وتمايزها. إنه لأعظم نفعًا أن نفكر بمحسوسية وتعاطف، **طباقيًا**، بالآخرين، من أن نفكر بأنفسنا فقط. وعلينا أن لا نكرّر باستمرار أن ثقافتنا وبلادنا هى الأولى، أو أنها ليست الأولى.)(٧٢).

٣-٣- العالم والنص والناقد:

يُصنِّف سعيد الممارسة النقدية (فى أوائل الثمانينيات) بأنّها تتخذ أربعة أشكال رئيسة:

١- **النقد العملى:** مراجعة الكتب فى المجلات والصحافة الأدبية.

٢- **التأريخ الأدبى الأكاديمى:** أى القادم إلينا من الاختصاصات التى كانت قائمة فى القرن التاسع عشر، كدراسة الأدب الكلاسيكى، والفيلولوجيا، وتاريخ الحضارة.

٣- **التقويم والتأويل من زاوية أدبية:** على الرغم من أن هذا الشكل فى الأساس، أكاديمى، فإنه ليس مقتصرًا على المحترفين وعلى أولئك الكتّاب الذين يبرزون من حين إلى آخر. فالتقويم هو الشىء الذى يعلّمه ويمارسه أساتذة الأدب فى الجامعة، ليصل إلى ملايين الناس.

٤- **النظرية الأدبية:** مضمار جديد نسبيًا: فأُناسٌ مثل: **والتر بينيامين، ولوكاش،** قاما بعملهما فى باكورات سنوات القرن العشرين، لكن النظرية الأدبية، لم تبلغ مرحلة النضج إلاّ فى عقد **السبعينيات**، على الرغم من الدراسات الرياديّة التى أنجزها - **كانيث بيرك** قبل الحرب الثانية بزمن طويل، وقد نضجت فى السبعينيات بتأثير النماذج الأوروبية، (البنيوية، وعلم الدلالة، والتفكيكية)(٧٣).

لكن إدوارد سعيد، انطلاقًا من الوعى النقدى، يصف موقفه

النقدى، أنّه، محاولة لتجاوز الأشكال الأربعة. وينتقد سعيد: (التخصص، والثقافة الرسمية، والاحترافية النقدية)، فالخبرة - كما يقول - (كانت بالنسبة لطبقة أهل الفكر، خدمةً تُسدى، لا بل، تُباع للسلطة المركزية فى المجتمع بشكل عادى. وهذه هى خيانة الكَتَبة المأمورين، التى تحدث عنها جوليان بيندا فى العشرينات. فالخبرة فى الشؤون الدولية، على سبيل المثال، تعنى بالنسبة لهم، إضفاء الشرعية على السياسة الخارجية.)[٧٤] والنظرية الأدبية الأمريكية، انكفأت فى أواخر السبعينيات، عبر التخصص، ودخلت فى: (**تيه النصيّة**)، كما يرى سعيد، حيث عزلت النصيَّة غالبًا عن الظروف والأحداث والحواس الجسدية التى جعلت من النظرية الأدبية شيئًا ممكنًا. فالنصوص بالنسبة لسعيد هى: (**نصوص دنيوية (علمانية)**، وهى أحداث إلى حد ما، وهى جزء من العالم الاجتماعى والحياة البشرية، وجزء من اللحظات التاريخية)[٧٥]. لهذا، فإن سعيد يتبنّى (**النقد المقاوم**): (إنَّ النقد، فى شكّه بالمفاهيم التجميعيّة، وبسخطه على الأمور المجسّدة، ونفوره من النقابات والمصالح الخاصة والإقطاعات ذوات الصيغة الإمبريالية، ومن تعويد الفكر على السير على الصراط المستقيم. وحين يكون النقد مشجعًا للحياة، ومعارضاً، بحكم تكوينه، لأى شكل من أشكال الطغيان والهيمنة والظلم، يكون أقرب ما يكون إلى نفسه)[٧٦]. **والنصُّ المقروء، بالنسبة لسعيد، هو (بنية وحدث)، والبنية تعبّر عن مجموعة أنساق ومنظومات:**

١- النص، ما إن يصبح أكثر من نسخة واحدة - يقول سعيد - حتى يصبح عمل الكاتب فى قلب العالم، وخارج إطار تحكم الكاتب به[٧٧].

٢- النص والواقع الظرفى، أوْ - يقول سعيد - ما سوف أدعوه بالدنيوية، يلعبان لعبة الكراسى الموسيقية[٧٨]. فالنصوص موجودة بالفعل فى الواقع، لأن النصوص موجودة فى الدنيا، كما يقول.

٣- يقول سعيد: لقد قيل عن أوسكار وايلد، بلسان أحد معاصريه، إنّ كل ما كان يتحدث به، كان يبدو، وكأنه مُغلّف ضمن علامتى **استشهاد**. وبما أنّ وايلد، كان على الدوام مستعداً لإطلاق التعليقات الجديرة **بالاستشهاد**، فقد ملأ مخطوطاته بالأقوال المأثورة، فالمقصود هو العودة إلى جذور وايلد نفسه[٧٩].

٤- إنّ كل نص كتبه كونراد - يقول سعيد - يقدم نفسه على أنه لمّا ينته بعد، وأنه لا يزال قيد التداول[٨٠].

٥- فى سُلالة النصوص، هناك **نصّ أول**، نصّ مقدس، إنجيلى، يدنو منه القراء على الدوام، مبتهلين، متضرعين، أو مُتلقّنين عديدين فى كورس مقدس، مُعزّزين النص المركزى المؤسس. ويستلهم الأدب الغربى برمّته منه، مركزيته وقوته وأسبقيته الطاغية[٨١].

٦- الدراسة والتعليق والتفسير وشرح النص وتاريخ الأفكار والتحليلات البلاغية أو شبه المنطقية، كلها أنماط من أنماط الاهتمام بالأمر النصّى، وهى فى متناول اليد، كما يقول سعيد، وهو يركز على (**المقالة**) بصفتها الشكل التقليدى الذى عبّر فيه النقد عن نفسه، فيرى أن الجانب الإشكالى فى المقالة، هو (**مكانها**)، فالمكان يتضمن العلاقات وصلات القرابة، التى يقيمها النقاد مع النصوص والجماهير، إضافة لاحتلال المكان الدينامى الذى يحتله نصُّ الناقد نفسه، بالشكل الذى ينتجه فيه. فأول نمط من أنماط القرابة - يقول

سعيد - **موصلة المقالة بالنص أو بالمناسبة** التي يحاول أن يقترب منها. أما النمط الثاني فهو **مقصد المقالة** في محاولتها الاقتراب. أما النمط الثالث من أنماط التقرُّب، فهو يهمّ المقالة، **كحيِّز تحدث فيه أنواع معينة من الأحداث**(٨٢).

٧- النقد مُقيَّدٌ - أساسًا - تقييدًا قاطعًا **بثانوية دوره**، بسوء حظّه زمنيًا، من جرّاء مجيئه بعد النصوص والمناسبات(٨٣). ويستشهد سعيد بقول أوسكار وايلد عن المقالة النقدية ودورها في البدء بخلق القيم التي بموجبها يتعرض الفن للمحاكمة، لكن الناقد - يضيف سعيد - مسؤول إلى حدّ ما عن تفصيح تلك **الأصوات المكبوتة أو الخرساء** من جرّاء نصيَّة النصوص. والأكثر أهمية، هو أن النقد العلماني (الدنيوي)، يقاوم التمركز الأحادي الجانب، المتعاون مع التشرنق العرقي، المغطّى بقناع السُلطان الخاص(٨٤).

- يقرأ إدوارد سعيد بعد ذلك: (**سويفت: الفوضوي الرجعي**) الذي ترك ثلاثة عشر مجلداً من النثر، وثلاثة مجلّدات من الشعر، وسبعة مجلّدات من المراسلات، ويرى سعيد أنَّ (هويَّة سويفت)، الحقيقية بقيت محجوبة جداً، حيث يمكن وصف عمله بأنه: المواجهة الدرامية الهائلة بين **فوضى المقاومة** للصفحة المكتوبة وبين **الالتزام الرجعي** بطراز الصفحة، فالتوتر بين كاتب بأمّ عينه، كوجود ممنوع من الاختزال، وبين مؤسسات الأدب الرجعية، هو توتر ضمني بالطبع، يقضي الواجب - يقول سعيد - أنْ يأخذه الناقد بحسبانه على الدوام، لأن هذا التوتر يكون عادة موضع استغلال من قبل المناهج النقدية. ثمّ يقرأ سعيد: رحلات غيليفر - **١٧٢٦**، موت الملكة

- **١٧١٤**، حكاية حوض، فمعظم كتابات سويفت - يضيف - كانت آنيّة بالتحديد: لقد كان الحافز عليها، **مناسبة خاصة، وهو مؤثر جداً في أشعار: ييتس، أو روايات جويس، أو أعمال بيكيت**. والأدب الحديث - بالنسبة لسويفت- كان يعني: **إزاحة الأدب القديم**، وحلول الحديث محلّه، برغم ذلك فقد كان **محافظاً في مواقفه**. ويطبّق سعيد مفهوم سويفت (الفوضوي) على قصائده: فالأشعار تُسلم سويفت للتاريخ في نهاية القصيدة. وسويفت، في النهاية، بالنسبة لسعيد هو: (**الخراب والسلطة في آنٍ واحد معًا. شطرٌ منه هنا، وشطر منه هناك**)(٨٥). ويرى سعيد أنَّ مهمّة الناقد، (تكمن في تسليط الضوء على التباين بين **التناقضات المحبوكة** في الوجود الشكلي للنص، **وتعريّة تلك التناقضات** أو تفكيكها)(٨٦).

- أمّا - (كونراد: ساردُ الحكايات)، فيرى سعيد أنّ الشيء الذي اكتشفه كونراد، هو أنَّ: (الهوّة بين ما تقوله الكلمات وبين ما تعنيه تلك الكلمات، تنحو منحى التوسع، لا التضييق)(٨٧) ويواصل سعيد بأنَّ أصل الروايات، يكمن في حضور الناس حضوراً سمعيًا وبصريًا. وينطبق هذا القول على حالة كونراد بموضوعاته الوهمية أو الغامضة، وأنَّ بإمكاننا تصور روايات كونراد بشكل تجريدي، وكأنها تُبادل المواضع بين الحضور والغياب في اللغة، لكن المنظور عند كونراد، يعلو على ما عداه. ففي رواياته: (لورد جيم، نوسترومو، قلب الظلام، تحت عيون غريبة، العميل السرّي)، يوظف اللغة، وكأن المقصود بهذه الأحابيل، حدوث الرؤية الفعلية، لكي تنتفي، من ثمَّ، ضرورة وجود اللغة(٨٨).

- يرى سعيد فى **مقالته (الأصالة)** أن الأصالة شىءٌ جدير بالبحث العميق. فالأصالة يُمكن أن تكون اسمًا لاستبدال خبرة بأخرى، استبدالاً لا نهاية له. وهكذا - يضيف - يمكن أن نقرن تعاقب الحضور والغياب فى النص بالأصالة، فعلى **الحضور** أن يتعامل مع: التمثيل والتجسيد والمحاكاة والتبيين والتعبير، فى حين على الغياب أن يتعامل مع: الرمزية والتضمين والوحدة التحتية اللاواعية والتركيب، حيث الكتابة هى الإطار الذى يحدث فيه منهجيًا، تفاعل الحضور والغياب(٨٩). **فالتاريخ المكتوب**، ما هو إلاّ تذكر مضاد - يقول سعيد - وهو نوع من المحاكاة الساخرة للتذكر الأفلاطونى، وتذكر مضاد، يتيح المجال لتمييز الأشياء الأصلية والأولى والحقيقية من خلال التأمُّل(٩٠).

وهكذا فإن أفضل طريقة لدراسة الأصالة - كما يرى - لا تتمثل بالتفتيش عن أوّل شواهد لظاهرة ما، وإنّما تتمثّل على الأرجح فى رؤية **نسخة طبق الأصل** عنها، أو **نسخة موازية لها، أو محاكاة ساخرة** لها، أو **نسخة مكرورة** عنها، أو فى رؤية أصدائها.)(٩١).

- وفى **مقالة** بعنوان **(الدروب المطروقة والمهجورة فى النقد المعاصر)**، يقول سعيد إنَّ النقد فى أميركا، أكثر عالمية فى هذه الآونة، بطريقة واضحة تمامًا. **فالتدخل الفرنسى الدائم فى الخطاب النقدى الاميركى**، أدّى إلى انفتاح الأبواب على بقية أوروبا، كجنيف وإيطاليا وألمانيا والاتحاد السوفياتى، وتآكلت مركزية الدراسات الإنجليزية، والتحول الذى أصاب (النقد الجديد)، وأصبحت بعض الأسماء رائجة مثل: دريدا، فوكو، كريستيفا، تودوروف، غولدمان،

جان بيير فاى، جاكوبسون، أدورنو، بينيامين، باختين، إيكو، لوتمان، سوليرز، بارت، وغيرهم. وراجت معتقدات جديدة مثل: **النصيّة**، حيث يشير سعيد إلى: (**الاختزال النقدى الجديد الذى يبعث على الجنون، إذ بدلاً من مناقشة قضية ما، تميل الأمور إلى الإسناد الباهت لنيتشه أو فرويد أو آرتود أو بينيامين – وكأنّ الاسم وحده، يحمل قيمة كافية، لإبطال أى اعتراض، أو لتسوية أى نزاع، ففى معظم الأحيان، لا يحمل الاستشهاد معه أى تمييز.**)[٩٢]. وينتقد سعيد، **النقد الوظيفى**، حيث يتحدث الناقد عما يفعله النص، وعن كيفية عمله، وعن كيفية كون النص منظومة متكاملة ومتوازنة. **فالنقد الوظيفى التقنى**، كما يقول سعيد: **يصنع انفصالاً حاداً جداً بين جماعة النقاد والرأى العام**، حيث يصبح النقد اختصاصيًّا، مهمّته – وصف وظائف النص. أمّا النقد المعاصر، فهو لا يؤمن بالتواصلات التقليدية الموروثة، بل يرتجل نظامًا عفويًا من صميم انقطاع نهائى. وإحدى سمات النقد الحديث، تتمثل بالرغبة فى كتابة النقد عن النقاد الآخرين. ويشير سعيد إلى منهج **فوكو** الذى يقضى بدراسة، (**النصّ كجزء من أرشيف، يتألف من أحاديث، تتألف بدورها من مقولات**)، كذلك بلوم (**كل سطر عبارة عن حيِّز مخطوف من بين براثن السلف، وحيِّز يعبئه الشاعر بكلماته التى يتوجب على شاعر لاحق أن يتعارك معها، عندما يؤذن الأوان**)، لهذا تكون (السلطة للأول) وِفْق بلوم. لكن إدوارد سعيد يرى أنَّ النص: (ساحة دينامية، لا كتلة جامدة من الكلمات)، وأن مهمة الناقد هى أن (يفهم الكيفية التى صيغ ويُصاغ بها النص)[٩٣].

- ويُشير سعيد فى **مقالته** عن (**النقد اليسارى الأميركى**) إلى:

(الانعزال الذى لم يسبق له مثيل فى التاريخ الثقافى الأمريكى الحديث، ذلك الانعزال الذى انعزله نقاد الأدب، عمّا يدور اليوم فى القضايا الكبيرة من فكرية وسياسية وخلقية وأخلاقية)(٩٤). ويُشير إلى تأثر النقد اليسارى الأمريكى بالنقد الفرنسى بشكل خاص، والأوروبى بشكل عام، وبرز هذا التأثير فى تلاشى الشعور بريادة الدراسات الإنجليزية فى الميدان الأدبى، وضعفت (**المنهجية الإنجليزية**)، وتعرّضت لتحدّى النقد الفرنسى، والماركسية الجديدة، ومدرسة فرانكفورت. لهذا فالنقد اليسارى، مهتم بأفكار: غرامشى، ماركس، فرويد، دى سوسير، ومسألة التأثر والتداخل النصّى (التناص)، والأمور المعلّقة فى النقد التفكيكى والإديولوجى. وفى كل هذا المعمعان - يضيف سعيد - قلّما نصادف دراسة جادّة عن ماهيّة السلطة. فالأدب زاد من تعاميه مؤخراً كوكالة ثقافية، عن تواطؤاته الفعلية مع القوة، بدلاً من أن يكون النقد مشاكساً: (**إنّ النقد لا يمكنه أن يدّعى أن مهمّته مقصورة على النص وحسب، حتى لوكان نصًا أدبيًا عظيمًا. ويجب عليه أن يرى نفسه مقيمًا، مع خطاب آخر، فى فضاء ثقافى، موضع نزاع كبير**)(٩٥). أمّا فى مقالته (**النظرية النازحة**)، فهو يركز على (هجرة النص) من بلد إلى آخر: (مما يستدعى بالضرورة عمليتى: التمثيل والتأطير فى المؤسسات على نحو مغاير، عمّا كانت عليه تلك الأفكار والنظريات فى وطنها الأصلى)(٩٦). ويرسم سعيد الأطوار الأربعة التى تمرّ بها أية نظرية أو فكرة مهاجرة:

١- **موضوع أصلى:** أى مجموعة الظروف الأولية التى صادف أن ولدت فيها الفكرة، أو راجت من خفلها فى الخطاب.

٢- **ثمة مسافة**، تعترض سبيل الفكرة التى تنتقل من موضع سابق إلى زمان ومكان آخرين، فى خضم ضغوط شتّى.

٣- **القبول والرفض:** الذى تواجهه الفكرة ودرجة الاحتواء أو الدمج أو التساهل فى المجتمعات الجديدة.

٤- **التحوير:** تتعرض الفكرة بشكل كامل أو جزئى إلى شىء من التحوير، جرّاء استخداماتها الجديدة(٩٧).

- **وفى مقالته (النقد الدينى)**، يقول سعيد إنّ تلك التعميمات الزائدة عن المعقول، من مثل: (**الشرق - الإسلام - الشيوعية - الإرهاب**)، تلعب دوراً متزايداً فى صبغ الآخر بالصبغة اللاهوتية المانوية المعاصرة، حيث الإلحاح على مناشدة: السحر أو الطقوس الدينية أو النصوص المقدسة، وما ذاك التصوّر الذى جاء به **مارشال ماك لوهان**، عن **فردوس تكنولوجى**، إلاّ إشارة هامة، لهذا الجنوح الدينى، المفرط والعشوائى. فهذا كله لا يعبر عن وعى نقدى، بل تفضيل مطلق للحماية المضمونة التى توفرها منظومات الإيمان. لقد بدأت هذه (النزعة الجمالية الدينية) التى لا تمتُّ بصلة للتاريخ، فى (النقد الجديد) فى الأربعينيات، وفى خطاب الاستشراق، ثمّ - لاحقًا - فى التفكيكية والسيميائية. واستحوذت على النقاد فكرة - استبعاد العنصر البشرى، فصار حوار النقاد، أشبه (بحوار طرشان فى غرف ضيقة). فالناقد الحديث - يضيف سعيد - أضحى بعد أن كان مفكرًا ذات مرّة - رجلَ دين. أمّا البديل فهو بالنسبة لسعيد - (**مشروع علمانى حقيقى**)(٩٨).

٤-٣- تمثيلاتُ المثقف:

يقول سعيد إنَّ إحدى مهام المثقف، هي السعي لكسر التصنيفات المقولبة والمختزلة التي تحدّ من التفكير والتواصل الإنساني. وتلعب محاولة الالتزام بمعيار عام واحد، كفكرة رئيسة، دوراً هامًّا في تقدير للمثقف، أو على الأصحّ - يضيف - للتفاعل بين العالمية والمحلية والذاتية والمكان والزمان بالتحديد(٩٩). وبالتالي يصف سعيد، خصائص المثقف الحقيقي، أنه: (**منفى وهامشى وهاوٍ ومؤلف لغةٍ تحاول أن تقول الحقيقة للسلطة**)(١٠٠).

ثمّ يشرح سعيد، كيف أن **المثقف المستقل**، يشعر بالعجز في مواجهة شبكة الهيئات الاجتماعية القوية في وسائل الإعلام والحكومة والشركات الكبيرة، وفي المقابل فإن عدم الانتماء عمداً إلى هذه القوى، يعني في طرق كثيرة، عدم القدرة على إحداث تغيير مباشر. هذا ما قاله سعيد في مقدمة كتابه (تمثيلات المثقف). ثمّ ينطلق سعيد من مفاهيم **غرامشي** للمثقف: **١- المفهوم الأول: مثقفون تقليديون**، مثل: المعلمين ورجال الدين والإداريين الذين يواصلون فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل. ٢- **المفهوم الثاني: مثقفون عضويون**، الذين رآهم غرامشي، مرتبطين بشكل مباشر بالطبقات أو المؤسسات التجارية التي تستخدم المثقفين لتنظيم المصالح وإحراز سلطة أكبر والحصول على رقابة أوسع. **فالمثقف العضوي، حسب غرامشي**: (المقاول الرأسمالي، يخلق إلى جانبه التقني الصناعي، والمتخصص في الاقتصاد السياسي، ومنظمي ثقافة جديدة لنظام قانون جديد، وغيرهم). يعلّق سعيد: (**المثقفون العضويون في حركة**

وتجدد دائمًا. وهم - وفق فهم غرامشى - مرتبطون بالمجتمع على نحوٍ فعّال)(١٠١). ثمّ يشرح سعيد فهم **جوليان بيندا** للمثقفين: (جماعة صغيرة من ملوك حكماء، يتحلّون بالموهبة الاستثنائية، والحس الأخلاقى العالى، وقفوا أنفسهم لبناء ضمير الإنسانية)، وأنّ كتاب بيندا يشرح (خيانة المثقفين) لمبادئهم، أما المثقفون الحقيقيون - من وجهة نظر بيندا - فهم: سقراط والمسيح وسبينوزا وفولتير ورينان: (هم الذين يقولون: مملكتى ليست من هذا العالم)، كما يصفهم بيندا. يعلّق سعيد: (تحليل **غرامشى** الاجتماعى للمثقف، كشخص ينجز مجموعة وظائف محددة فى المجتمع، أقرب كثيرًا إلى الواقع من أى شىء يقدمه **بيندا** لنا، لاسيّما فى أواخر القرن العشرين، عندما أثبتت **مهن جديدة** كثيرة، صحّة رؤية غرامشى: مذيعون، أكاديميون محترفون، محلّلو كومبيوتر، محامو الألعاب الرياضية ووسائل الإعلام، مستشارون إداريّون، خبراء فى السياسة، مستشارون للحكومة، مؤلفو تقارير السوق المتخصصة، صحافة شعبية حديثة...الخ.)(١٠٢).

ويشرح سعيد، كيف أنه، لم توجد **ثورة** رئيسة فى التاريخ الحديث، بدون المثقفين، وعلى نحو معكوس، لم توجد **حركة مضادة للثورة**، بدون المثقفين أيضًا. فالمثقف بالنسبة لسعيد، هو الذى يمثل وجهة نظر من نوع ما، والأمر الأساسى هو أن يكون مُربكًا ومُضادًا، وحتى مُنفّرًا. وهنا يقرأ سعيد: سارتر - تورغينيف - جيمس جويس - فلوبير، ويستشهد بقول **سى رايت ملز**: (الفنان والمثقف المستقلان، هما بين الشخصيات القليلة المتبقية المجهزة،

لقاومة ومحاربة القولبة، فإذا لم يربط المثقف نفسه بقيم الحقيقة فى الصراع السياسى، فلن يستطيع المواجهة)، ويعلّق سعيد: (فالسياسة فى كل مكان، لا يمكن أن يكون ثمّة مَهرب إلى ممالك الفن والفكر الخالص. فالمثقفون أبناء زمنهم، والمثقف فى العمق (يضيف سعيد): (لا هو مهدّئ، ولا هو بانى إجماع، بل شخص يراهن بكل وجوده على حسٍ نقدى، حسٍ عدم الاستعداد لقبول الصيغ السهلة، أو الأفكار المبتذلة الجاهزة، أو التأكيدات المتملقة والمكيَّفة باستمرار، لما يجب أن يقوله الأقوياء أو التقليديون، وما يفعلونه)(١٠٣).

ثمَّ ينتقل إدوار سعيد، فيصف الواقع، على أنه **ليس ثمّة طريقة للنجاة من الحدود والأسوار**، فلا شيء أكثر شيوعًا فى الحديث العام، مثل عبارات: (الإنكليز - العرب - الأميركان - الأفارقة)... الخ. وكيف أنَّ البعض يطلقون التعميمات دون خجل، تلك الأحكام المتعلقة بالتضاد بين الإسلام من جهة والديمقراطية والتقدم وحقوق الإنسان. وكيف أنه بعد الحرب الباردة، هناك إجماع فى الولايات المتحدة، حول (**الإسلام الأصولى**)، على أنه حلّ محلّ (**الشيوعية**). وهو يرى أن دور المثقف لا ينحصر فى تبسيط المسألة بالقول: (الإسلام هو الحلّ)، بل فى قراءة الإسلام بطبيعته المركّبة المزدوجة. ويضيف سعيد أنه - **وفق فانون** - لا يمكن أن يكون هدف المثقف الوطنى أن يكون ببساطة، استبدال (**الشرطى الأبيض**) بصنوه (**الوطنى**)، بل بخلق أرواح جديدة. فالولاء لنضال المجموعة من أجل البقاء، - يقول سعيد - لا يمكن أن يجتذب المثقف، إلى الحدّ الذى

يُخدَّر لديه الحسّ النقدى، ومع هذا يقول سعيد: **(إنّ الشعور أنّ شعبك مهدّد بالانقراض السياسى، وأحيانًا: الجسدى الحقيقى، يلزمك بالدفاع عنه، ويفعل أى شىء فى نطاق قوتك لحمايته، أو للقتال ضدّ الأعداء القوميين)**(١٠٤).

وينتقل سعيد إلى موضوع (المنفى)، ليقول إنه، منذ نفى **الشاعر اللاتينى أوفيد** من روما إلى بلدة نائية على البحر الأسود، تحوّل المنفى، إلى عقاب وحشى لجماعات وشعوب بكاملها، حتى **السكان الأصليون، أصبحوا منفيين فى وطنهم**. وبينما المنفى حالة واقعية ومجازية، فهناك من نفس المجتمع الواحد المنفى - هناك: **اندماجيون** فى (الوضع الجديد) **ودخلاء** أيضًا، كذلك الأمر فى المجتمع المستقر. ويلتقط سعيد فكرة جزئية: **(المثقف كمنفى يميل لأن يكون سعيداً بفكرة التعاسة)**، ويضيف، أنّ كل مشهدٍ أو وضع فى البلد الجديد، يستحضر بالضرورة، نظيره فى البلد القديم، وأنّ المنفى، يعنى أنك ستظل هامشيًّا، فعندما تغادر وطنك، لن تستطيع استئناف الحياة، وتصبح مجرد أى مواطن آخر فى المكان الجديد. فالمنفى - يواصل سعيد - هو نموذج بالنسبة للمثقف الذى تمّ إغواؤه وأحيط وغُمر بمكافآت التكيف وقول نعم والاستقرار. أما المثقف المنفى الآخر، **فهو الذى يتحرك دائمًا، بعيداً عن السلطات المركزية، نحو الهامش**.

- وتحت عنوان (**محترفون وهواة**)، يناقش سعيد عدداً من القضايا، وهو يبدأ مع **ريجيس دوبريه**، بفرضيته القائلة إنّه بين **١٨٠٠م و ١٩٣٠**م، كان المثقفون الباريسيون، مرتبطين بالسوربون بشكل أساسى، لاجئين علمانيين من الكنيسة والبونابرتيّة، حيث

احتمى المثقف فى المختبرات والمكتبات وقاعات الدرس، كأستاذ، استطاع أن يقدم إنجازات متقدمة من المعرفة. ومن خلال تسوية بين المثقفين والناشرين، كان: سارتر، دبوفوار، كامو، مورياك، جيد، مارلو... الخ، أصبحوا فى الواقع حتى عام **١٩٦٠** - النخبة المثقفة التى حلّت محلّ هيئة التدريس. ومنذ عام **١٩٦٨**، هجر المثقفون جماعة الناشرين، باتجاه وسائل الإعلام الشعبية - كصحفيين، وضيوف، ومضيفين فى الراديو والتليفزيون، ومستشارين ومدراء. ويعلق سعيد على فرضية دوبريه، بالقول إنّ ما يصفه دوبريه، هو غالبًا حال فرنسيّة بالكامل، لذا من غير المحتمل أن توجد الصورة التى يقدّمها عن فرنسا، فى بلدان أخرى. ويتساءل سعيد: إذا ما كان **المثقف الفردى المستقل**، يمكن أن يوجد على الإطلاق!! ويقول: هذا سؤال عظيم الأهمية، إذا ما نُظر نظرة (غير كلْبيَّة)، **فالكلبى** كما يقول أوسكار وايلد هو، **(شخص ما، يعرف ثمن كل شىء، لكنه لا يعرف قيمة أى شىء)**. ويعلق سعيد: **إنّها تهمةٌ قاسية وتافهة، أن نتّهم كل المثقفين أنهم خونة، فقط لأنهم يكسبون عيشهم بالعمل فى جامعة أو صحيفة!!**، أو أن العالم فاسدٌ جداً، وأن الجميع فى نهاية المطاف - يخضعون لشيطان الجشع. من جهة أخرى لا يمكن اعتبار المثقف الفردى المستقل- مثالاً كاملاً. فالواقع - يقول سعيد - أن المثقف أحيانًا يجب أن لا يكون مهادنًا جداً، أو مجرد تقنى ودود. فالمثقف يخضع باستمرار لمطالب مجتمعه، والتعديلات الجوهرية التى تحدث لمكانة المثقفين، كأعضاء جماعة مميزة. فهناك - يقول سعيد - مجموعة من الضغوطات على المثقف، منها **التخصص** الذى يعنى -

بالنسبة له – نزعة شكلية تقنية وتناقض مع الحس التاريخي، وضغط – **عبادة الخبير**، فلكي تصبح خبيراً، يجب أن تكون مُجازاً من قبل مراجع معروفة، وضغط نزعة **الاحتراف**، أي الاندفاع نحو القوة والسلطة، ونحو متطلبات وامتيازات السلطة والعمل لحسابها بشكل مباشر. ولهذا يقترح إدوارد سعيد: **(على المثقف أن يكون هاوياً)**: أي لكي يكون الإنسان مُهتماً ومفكراً بالمجتمع، عليه أن يكون مؤهلاً، لطرح الأسئلة الأخلاقية، حتى في صميم النشاط الأكثر مهنية وتقنيَّة. ووظيفة المثقف هي –كما يقول سعيد– **مُساءلةُ السلطة، لا تقويضها، فمعاييرُ السلطة، غيرُ معايير المثقف**. ثمّ إنَّ قول الحق للسلطة، هو البديل الصحيح، لكن التبعية الكاملة للسلطة في عالم اليوم – أحد الأخطار على الحياة الفكرية. ويختتم إدوارد سعيد كتابه (تمثيلات المثقف) بالقول: **(على المثقف أن يتذكر أنه قادر على الاختيار، بين الإيجابي وهو: تقديم الحقيقة على أفضل وجه مُستطاع، وبين السلبي: أي أن يكون مُوجَّهاً من قبل السُلطة)**(١٠٥).

٥-٣- النقد والمنفى:

يقول سعيد إنَّ مدينة نيويورك، استمدّت هويتها كمركز للحياة السياسية والفنية الراديكاليّة، من (جماعات المهاجرين)، والحركة الاشتراكية والفوضوية، ومن نهضة هارلم، وغدت نيويورك، مركزاً للرسم والتصوير الضوئي، والموسيقى، والدراما، والرقص، والنحت، ودور النشر. وقد اهتم المثقفون في الستينيات **بحركة الحقوق المدنية والمقاومة ضدّ حرب فييتنام**، في مقابل الأوساط الثقافية، **المحبة لكل ما هو إنجليزي مع ميل إلى اليمين**، الذي تورّط في الحرب الباردة

الثقافية. كما أرادتها المخابرات المركزية الأمريكية، وكما كشفتها لاحقًا البريطانية فرانسيس سوندرز. وما يراه سعيد، المهاجر فى أوائل الخمسينيات إلى نيويورك من القدس ثمّ القاهرة، **هو أنه بمقدور المنفى أن يولِّد الضغينة والالتياع، غير أن بمقدوره أيضًا أن يولِّد رؤية حادّة وماضية**، ويقول إنه استخدم حالة المنفى فى ممارسته النقدية، وهو يُبيّن أنَّ العودة الكاملة، أو إعادة التوطين، مستحيلة بالنسبة له. ثمَّ يقرأ سعيد **الثقافة العربية** فى المقالات التالية:

١- النثر والنثر القصصى العربيّان بعد **١٩٤٨**.

٢- شعائر مصرية.

٣- تأملات حول المنفى.

٤- تذكر القاهرة: تيارات مصر الثقافية فى الأربعينيات.

٥- الرواية العربية بعد نجيب محفوظ.

٦- القاهرة والإسكندرية.

٧- تحية إلى الراقصة - (تحية كاريوكا).

٨- المواجهة الأنجلو- عربية.

٩- بين عالمين.

- نحن نعرف أنَّ (سعيد) تعرّف إلى الأدب العربى، حين تفرّغ عامًا كاملًا لدراسته فى بيروت عام **١٩٧٢**، ولكن الذين كانوا يعرفونه عن قرب، يؤكدون ضعفه فى معرفة اللغة العربية، وبالتالى، ضعفه فى معرفة الثقافة العربية والأدب العربى الحديث. لهذا يؤكّد بعض مُحبّيه الحقيقيين، أن معرفته بالأدب العربى الحديث، اعتمدت على ثلاث قنوات:

١- القناة الأولى: بعض الأعمال الروائية العربية المترجمة إلى الإنجليزية، التى أرسل له مؤلفوها نسخًا منها، أو تعرف إليهم شخصياً.

٢- القناة الثانية: زياراته المتعددة للقدس والقاهرة وبيروت، واللقاءات المحدودة بينه وبين بعض المثقفين الذين غالبًا ما حجبوا عنه المعرفة الحقيقية بالأدب العربى الحديث، لأسباب شخصية.

٣- القناة الثالثة: هى (**مجموعة صغيرة**) من المثقفين، تنتمى للتيار (**الحداثى الميتافيزيقى**) فى الثقافة العربية، قدّموا أنفسهم له، على أنهم، هم المثلون (**العلمانيون الحقيقيون**) للثقافة العربية!. وهذا طبعًا غير صحيح، بإجماع معظم المثقفين العرب الكبار.

لهذا كله، جاءت كتابات سعيد عن الأدب العربى الحديث، سماعية، والمشكلة هنا هى أنَّ (سعيد)، استسلم لهذه القنوات، انطلاقًا من منظور براجماتى محض.

- فى **مقالة** له بعنوان (**مستقبل النقد**)، يقرأ سعيد: **أدورنو وبلاكمور**، (اثنان من النقاد الأشدّ فردانية فى القرن العشرين)، ليقول إنَّ حكم التجربة لدى أدورنو، هو أنَّ الأنواع الثقافية التى تبدو فى العالم المعاصر، على أنّها الأشدّ نأيًا عن المجتمع، مثل الموسيقا الغنائية والموسيقا الاثناعشرية الصوت - هى أفضل الأمكنة لرؤية بصمة المجتمع على الذات. وهكذا، فإن النقد - يقول سعيد - هو نشاط اجتماعى يحدث فى أمكنة عديدة، ومنها: **١-** ثمّة غرفة الصف، والمراجعة الصحفية، والجمعية البحثيّة والاختصاصية. **٢-** ثمّة أشياء مثل: عقل العصر، وذائقته، وإديولوجياته، وبناه القومية أو الطبقية. ويتوقع سعيد أن يتوسع ميدان الثقافة الجماهيرية على

حساب النقد، لكن النقد الأدبى، أصبح أقلّ عزلة، بفضل جهود روّاد، مثل (يوجينو دوناتو)، حيث قام حوار مثمر بين الفلسفة والألسنية والتحليل النفسى وعلم الاجتماع والأنثربولوجيا، وبين الممارسة التأويلية وفقه اللغة فى تناول النصوص الأدبية، فقد تآكلت بعض الشيء - الرؤية المركزية الأوروبية للثقافة. ومن جهةٍ أخرى - يقول سعيد - كان ما حققته السيميائية والبنيوية، مراجعة جذرية لفكرة كيفية عمل النص. هذه التغيرات جاءت شاملة فى تأثيرها، لكنها خضعت لتمثل سريع جداً، ورُفضت بازدراء وحسم شديدين، من قبل المدافعين عن الإنسانوية التقليدية: **(إنّ تدجين النظرية النقدية، شأن مقاومتها، قد حدثا بطرائق مسايرة، على نحو مذهل، للصنمية السلعيّة واستهلاكية السوق التى لم يألُ أحدٌ جُهداً فى التبرؤ منها وإنكارها.)**(١٠٦). لهذا ينصح سعيد بما يلى:

١- ألاّ يضيّع النقاد، الآثار الاجتماعية لعملهم، بل أن يوضحوها ويظهروها.

٢- الوعى النقدى مهدّدٌ من قبل مؤسسات مجتمع جماهيرى.

٣- أن نتصوّر النقد على أنه يلعب إجمالاً، دوراً خدْمياً أو إدارياً فى صناعة الثقافة، يعنى - أن نحدّ بصورة عنيفة جداً من إمكاناته ومن أهميته الفعلية.

٤- يفترض فى النقد - الإلحاح على نماذج الحياة والمعرفة غير القائمة على السيطرة أو الإكراه.

- وفى **مقالته: (إعادة النظر فى - النظرية النازحة)**، يقول إنه عندما كتب مقالته (النظرية النازحة)، كان هناك **انحياز** فى موقفه يوجزه أنه: (فى

المرّة الأولى تُسجَّل التجربة الإنسانية، ثمّ توضع في صياغة نظرية، حيث تتأتى قوتها من كونها، متصلة على نحو مباشر بظروف تاريخية واقعية تثار من خلفها. أما الطبعات اللاحقة من النظرية، فلا تستطيع أن تكرر قوّتها الأصلية، تنحطّ النظرية وتخفت، متحولة إلى بديل أكاديمي داجن، يحلُّ محل الشيء الفعلي، الذي كان يرمي (في العمل الذي قمتُ بتحليله) إلى التغيير السياسي)(١٠٧). ويُضيف سعيد أنه في تحليله السابق، قال إنَّ تلامذة لوكاش (غولدمان في باريس، ورايموند وليامز في كيمبردج)، حين التقطوا أفكار نظرية لوكاش (سُفحت قوة العصيان فيها ودُجّنتْ ورُوّضتْ بعض الشيء، وغدت أقل دارماتيكية في تطبيقها وفي جوهرها). **أما الجيد الذي يضيفه (سعيد) على تحليله السابق**: (ما يبدو لي - الآن - ناقصاً وغير وافٍ في مثل هذا التناول لنظرية لوكاش وارتحالاتها، هو أنني شدّدتُ فيّ تشخيصه على أوجه **المصالحة وقابلية الحل**، غير أن الإحكام أو التحسين الذي أدخله لوكاش على الديالكتيك الهيغيلي والماركسي، تمثل في التشديد على كلٍّ من العدوى التي أصاب بها **التشيؤ** الحياة برمّتها، على نحوٍ واسع النطاق وبصورة غير مسبوقة - من العائلة إلى المساعي المهنية وعلم النفس والاهتمامات الأخلاقية، والطابع الذي يكاد يكون جمالياً للمصالحة أو عملية الشفاء التي يمكن من خلفها لما كان منفصلاً ومتباعداً، أن يُعاد وصله)(١٠٨). قَدَرُ النظرية أن ترتحل - يُضيف سعيد، (وأن **تبقى في منفى**، بمعنى ما).

- وفي **مقالة** لسعيد بعنوان (**عن التحدّي واتّخاذ المواقف**)، يطرح مشاكل - **المثقف الأكاديمي**: فالجامعة الأميركية، تشكل ضرباً من المكان الطوباوي، ومهمة الأكاديمي، سواءٌ أكان مدرّساً أم باحثاً أم

أستاذًا، هو أساسًا، دوره فى حقله أو حقل الأكاديميا. ولذا فلا بديل، يمكن أن يحلّ محل التزام المرء بطلابه، وبالقواعد الصارمة للفرع الذى يجد فيه نفسه، لكن هناك دائمًا خطرًا من **الاختصاص وما يُسمى بالاحتراف**. يضيف سعيد: (كتبت الكثير عن الشرق الأوسط، غير أننى طوال الأعوام الستة والثلاثين التى درّستُ فيها، لم أُدرّس الشرق الأوسط مطلقًا. على الدوام كنت أُدرّس الأدب والثقافة الأوروبيّين، متأثرًا على الدوام، بتجارب، مثل: المنفى والإمبريالية ومشكلات الإمبراطورية)(١٠٩). أمّا **النقطة الثانية** التى يشير لها سعيد، فهى الانتقال من الأكاديميا إلى العالم الأوسع، وتنكير المرء نفسه، أنَّ ما نحاول إيصاله إلى الطلاّب، ليس بتبجيل السلطة، أو (ليس بتبجيل ما أقوله كمدرّس)، فثمّة شىء بالغ الأهمية يمكن تدريسه هو: **حسُّ الوعى النقدى**، حسّ التشكك، وألاّ تأخذ ما يُقدَّم إليك بصورة غير نقدية. أما **النقطة الثالثة**، فهى أنه من المهم أن نطوّر حسًا ليس بمهنة المختصّ، وإنّما بما يسميه سعيد (مهنة المثقف). فالمثقف – يضيف سعيد: (ليس مجرّد أستاذ، وليس مجرّد مختص يتلفّع بعباءة السلطة واللغة الخاصة والدُربة الخاصة، مع أن هذه الأشياء بالغة الأهمية، لكن ما إن تخرج بالأكاديميا إلى العالم الأوسع، حتى يكون على المثقف أن يلعب دورًا خاصًّ)(١١٠) وهذا الدور هو أساسًا دور مناوئ للإجماع والأورثوذوكسية، فليس دور المثقف أن يعزّز السلطة، بل أن يفهمها ويفسرها ويُسائلها. وهذه طبعة أخرى – كما يرى سعيد – من فكرة – قول الحقيقة فى وجه القوة. أما **النقطة الرابعة** – فهى تتعلق بلعب المثقف دور (**الذاكرة**

العامة)، أى أن يتذكر ما نُسى أو ما تمَ تجاهله. أمًا **النقطة الخامسة**، فهى أن نكون هامشيين بعض الشىء، بدلاً من أن نكون فى وسط مكتب من مكاتب صنع السياسة. فسعيد يعتقد أن المهم بالنسبة للمثقف فى المجال العام، خارج قيود الأكاديميا، أن يشعر بالاستقلال. أما **النقطة السادسة**، فهى أنه خارج حدود الأكاديميا، يبدو أن ثمَّة ضرورة مطلقة، لأن يرتبط أو ينتمى أو يتحالف مع سيرورة جارية أو نزاع من نوع ما: الجدالات حول مسألة كولومبس، المسائل التى طرحها كتاب آرثر شليزنجر فى كتابه حول تفكيك وحدة أمريكا. فعلى المثقف أن يتخذ موقفًا. وباختصار، كما قال سعيد فى مقال آخر: (**علاقة الجامعة بالخارج، هى كلمة السرّ الجديدة**)[١١١].

٤- خُلاصة:

أولاً: يطرح سعيد (النقد الثقافى المقارن)، منهجًا لقراءاته للنصوص الأدبية والثقافية، وبالتالى فإن (العالم) هو مجال القراءة: عالم النص والعالم الواقعى، لهذا يمحو سعيد الحدود بين اللغات والأفكار إلى درجة **إنسانوية طوباوية** فى أبحاثه الأخيرة، مع أنه فى (الاستشراق، **١٩٧٨**)، يعترف بواقعية الحدود بين **الهويّات: (ما من مهرب لأحد من التعامل مع الانقسام، إلى شمال-جنوب، إنْ لم يكن مع: شرق- غرب، من يملكون- من لا يملكون، الإمبريالى- المناهض للإمبريالية، الأبيض- الملوّن. وليس بوسعنا أن نتجاوز هذه الانقسامات كلها، بالتظاهر أنّها غير موجودة)**[١١٢]. وهو بالتالى يجمع بين النقيضين: الاعتراف بواقعية الحدود بين الهويّات، والرغبة

فى محو هذه الحدود، لكن هذه الرغبة تحمل نزعة إنسانويّة طوباوية.

ثانيًا: تتمثل أهمية سعيد فى **القراءة الطباقية** للإمبريالية ومقاومتها فى النصوص الأدبية والثقافية، فالبحث عن هذا التضاد، وتأويله هو الهدف الأساس بالنسبة لسعيد. لكنه -بطبيعة الحال- تميّز عن باقى الباحثين فى مجال دراسات الإمبريالية، بقدرته الفائقة على **كشف الإخفاء** فى هذه الدراسات، أى قراءة (**المقاومة**)، إضافةً لكشفه عن مدى التضاد لدى بعض المثقفين فى أوروبا وأميركا فى نصوصهم وفى سيَرهم الذاتية.

ثالثًا: أصبحت فكرة (**التمثيل**)، فكرة سعيدية، بعد أن طبقها سعيد فى معظم كتاباته، وهو يميل إلى تأكيد صفة (العنف) التى رافقت هذا التمثيل، إلى درجة (اغتصاب التمثيل) مرّتين: حين ينطق المثقف باسم السلطة، وحين يغتصب صوت المثقف المعارض. وقد انطلق سعيد من جملة ماركس الشهيرة، لكن النقاد الماركسيين، رأوا أن (سعيد) اقتنص هذه الجملة، لكنه قام بتعميمها، متجاهلاً الفارق الجوهرى بين الاستشراق الإمبريالى وبين الاستشراق الروسى والألمانى.

رابعًا: عالج سعيد فكرته عن (**هجرة النص**)، بتتبع رحيل الفكرة من مكان إلى مكان، مع الإشارة إلى التعديلات التى تطرأ عليها فى أوطانها الجديدة، ثمّ أضاف لاحقًا، أنها قد تتحول إلى عقيدة جامدة. ولاحظ مظاهر (**التشيّؤ**) فى الحياة المعاصرة الحالية.

خامسًا: اهتمّ سعيد بمناقشة **النظرية الأدبية**، وهو سلبى فى أغلب الأحيان، تجاه القراءات: اللسانية والسيميائية والتفكيكية، حيث

ركّز على الوعى النقدى وأهميّته، لكنه استخدم آليات تحليل **الخطاب** لدى فوكو وديريدا، برغم نقده للشكلانية البلاغية فى قراءات ما بعد الحداثة، دون أن يتخلّى سعيد عن التحليل الأدبى. فالنقد الثقافى المقارن هو طريق إدوارد سعيد، لأنه يكشف النص وما حول النص وما بعد النص. ويميل سعيد إلى الاستعانة، بمناهج التحليل فى العلوم الإنسانية، (التاريخ، السياسة، الأنثربولوجيا، علم النفس، علم الاجتماع)، فسعيد لا يؤمن بمقولة ديريدا: (لا شىء خارج النص) ولا بمقولة ريفاتير عن (النص المكتمل بذاته). وهو يرى أنّ الوقوف عند الأدب المحض، هو مسألة إديولوجية لإخفاء المسكوت عنه فى النص. وفى مقابل نظرية (موت المؤلف) عند بارت، يهتم سعيد بتحليل المثقفين ومواقفهم، فهو يرتب (المؤلف) أو الناقد فى الدرجة الثالثة بعد العالم والنص، لكنه لا يلغيه.

سادساً: دعوة سعيد **للنقد العَلْمانى**، باعتبار النصوص، دنيوية أرضية واقعية، أنها جزء من العالم الاجتماعى والحياة البشرية، وأنها جزء من اللحظات التاريخية.

– إدوارد سعيد، ناقد ثقافى مقارن، يستخدم القراءة الطباقية فى قراءته للنصوص الثقافية والأدبية العالمية، دون حدود، وكأنّ كتاباته النقدية، تتوافق مع سيرته الذاتية، المليئة بالطباقات وأولها: اسمه نفسه.

مراجع وهوامش

١- إدوارد سعيد: **الثقافة والإمبريالية**، ترجمة: كمال أبو ديب، ط١، دار الآداب، بيروت، **١٩٩٧، ص١٠**.

٢- نفسه: ص ٥٩.

٣- نفسه: ص ١٢٦.

٤- نفسه: ص ٣٦١.

٥- **عزالدين المناصرة:** النقد الثقافي المقارن، ط٣، دار مجدلاوي، عمّان، ص ١٧٤.

٦- إدوارد سعيد: **العالم والنص والناقد**، ترجمة: عبد الكريم محفوض، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١١.

٧- إدوارد سعيد: **تأملات حول المنفى**، الجزء الأول، ترجمة: ثائر ديب، ط١، دار الآداب، ٢٠٠٤، ص٢٨.

٨- نفسه، ص ١٩.

٩- نفسه، ص ٢٠.

١٠- نفسه: ص ٢٣٥.

١١- نفسه: ص ٢٣٧.

١٢- نفسه: ص ٢٢.

١٣- نفسه: ص ٣٠.

١٤- نفسه: ص ٢٢٣.

١٥- نفسه: ص ٢٤٤.

١٦- نفسه، ص ٢٤٤- ٢٤٥.

١٧- إدوارد سعيد: **الآلهة التي تفشل دائماً**، ترجمة: حسام الدين خضور، ط١، دار التكوين، بيروت- دمشق، ٢٠٠٣، ص ٩. وهو ترجمة لكتاب إدوارد

سعيد: ((Representations of the Intellectual وقد فضّلنا فى المتن، استخدام عنوان: (**تمثيلاتُ المثقف**).

١٨- الثقافة والإمبريالية - مرجع سابق، ص ٣٦١.

١٩- إدوارد سعيد: **الاستشراق** - ترجمة: كمال أبو ديب، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٩١، ص٣٥.

٢٠- نفسه: ص ٣٧.

٢١- نفسه: ص ٣٨.

٢٢- نفسه: ص ٣٩.

٢٣- نفسه: ص ٣٩.

٢٤- العالم والنص والناقد - مرجع سابق، ص ٣٢.

٢٥- نفسه: ص ٢٢.

٢٦- نفسه: ص ٢٣.

٢٧- نفسه: ص ٢٤.

٢٨- العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ص ٢٤.

٢٩- فريال جبورى غزول: إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، فى كتاب: (**الفلسطينيون والأدب المقارن**)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٩٧-٩٨.

٣٠- العالم والنص والناقد، ص ١٣٧.

٣١- نفسه: ص ١٣٩- ١٤٠.

٣٢- تأملات حول المنفى، مرجع سابق، ص ١٦.

٣٣- نفسه: ص ١٦.

٣٤- نفسه: ص ٢٩.

٣٥- نفسه: ص ٣٧.

٣٦- الثقافة والإمبريالية، ص ٦٩- ٧٠.

٣٧- نفسه: ص ٨٥.

٣٨- نفسه: ص ١١١.

٣٩- نفسه: ص ١١١- ١١٢.

٤٠- نفسه: ص ١١٢.

٤١- نفسه: ص ١١٢.
٤٢- نفسه: ص ١١٣.
٤٣- نفسه: ص ١١٤.
٤٤- نفسه: ص ١١٥.
٤٥- نفسه: ص ١١٨.
٤٦- الاستشراق، مرجع سابق، ص **٤٠-٤١.**
٤٧- نفسه: ص ٤٢.
٤٨- نفسه: ص ٤٤.
٤٩- نفسه: ص ٤٦-٤٧.
٥٠- نفسه: ص ٤٧.
٥١- نفسه: ص ٥٠.
٥٢- نفسه: ص ٦٠.
٥٣- نفسه: ص ٧٠.
٥٤- نفسه: ١٠٠.
٥٥- نفسه: ص ١٣٢.
٥٦- نفسه: ص ١٤٢.
٥٧- نفسه: ص ١٦٦.
٥٨- نفسه: ص ١٧٢.
٥٩- نفسه: ص ٢١٤.
٦٠- نفسه: ص ٢١٦.
٦١- نفسه: ص ٢٣١.
٦٢- نفسه: ص ٢٣٢.
٦٣- الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص ٧٥.
٦٤- نفسه: ص ٧٦.
٦٥- نفسه: ص ٧٨- ٧٩.
٦٦- نفسه: ص ٩٥.
٦٧- نفسه: ص ١٣٢.
٦٨- نفسه: ص ١٧٣- ١٧٤.

٦٩- نفسه: ص ٢٣٢- ٢٣٣.

٧٠- نفسه: ص ٢٥١.

٧١- نفسه: ص ٢٧٣- ٢٧٤.

٧٢- نفسه: ص ٣٩١- ٣٩٢.

٧٣- العالم والنص والناقد،مرجع سابق، ص٥.

٧٤- نفسه، ص ٦.

٧٥- نفسه، ص ٨.

٧٦- نفسه، ص ٣٤- ٣٥.

٧٧- نفسه: ص ٣٨.

٧٨- نفسه: ص ٤٠.

٧٩- نفسه: ص ٤٨- ٤٩.

٨٠- نفسه: ص ٥٢.

٨١- نفسه: ص ٥٤.

٨٢- نفسه: ص ٦٠.

٨٣- نفسه: ص ٦١.

٨٤- نفسه: ص ٦٣.

٨٥- نفسه: ص ٨٦.

٨٦- نفسه: ص ١٠٥.

٨٧- نفسه: ص ١١٠.

٨٨- نفسه: ص ١٥٩.

٨٩ - نفسه: ص ٩.

٩٠- نفسه: ص ١٦٥.

٩١- نفسه: ص ١٦٦.

٩٢- نفسه: ص ١٧٥.

٩٣- نفسه: ص ١٩٢.

٩٤- نفسه: ص ١٩٦.

٩٥- نفسه: ص ٢٧٥.

٩٦- نفسه: ص ٢٧٦.

٩٧- نفسه: ص ٢٧٧.

٩٨- نفسه: ص ٣٥٣- ٣٥٥.

٩٩- الآلهة تفشل دائماً، مرجع سابق، ص **٦- ٨**.

١٠٠- نفسه: ص ١١.

١٠١- نفسه: ص ١٨.

١٠٢- نفسه: ص ٢٢.

١٠٣- نفسه: ص ٣٤- ٣٥.

١٠٤- نفسه: ص ٥٣.

١٠٥- نفسه: ص ١٣٨.

١٠٦- تأملات حول المنفى، مرجع سابق، ص ١١٢.

١٠٧- نفسه: ص ٢٨٣.

١٠٨- نفسه: ص ٢٨٥.

١٠٩- نفسه: ص ٣٢٨.

١١٠- نفسه: ص ٣٢٩.

١١١- نفسه: ص ٢٣٠.

١١٢- الاستشراق، مرجع سابق، ص ٣٢٤.

١٣٣- الأنسنيّة والنقد الديمقراطي، ترجمة: فواز طرابلسي، دار الآداب، ط١، عام ٢٠٠٥.

الفصل السادس

إحسان عبّاس ونقد الشعر الحديث

١- مقدّمة :

يهدف هذا البحث إلى قرَاءة - كتابات إحسان عبّاس النقدية في مجال نقد الشعر الحديث. فقد سبق أن درس بعض الباحثين هذا الجانب من فكره النقدي، **قراءة مُجزّأة**، بعرض لهذا الكتاب أو ذاك، أو قراءة نقده لهذا الشاعر أو ذاك، دون **قراءة الصورة كاملةً**، لمعرفة الخيط النقدي الذي يربط هذه الفكرة أو تلك بغيرها، ولمعرفة الملامح الرئيسية في فكره النقدي، ابتداءً من كتابه عن مجموعة - أباريق مهشّمة لعبد الوهاب البيّاتي عام ١٩٥٥، مروراً بمقالاته المتناثرة في كتاب (من الذي سرق النار)، **١٩٨٠**، وحتى كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، ١٩١١- كما يهدف البحث إلى **قراءة نقدية مختلفة** عن كتابات بعض الباحثين في حالة (**التكريم**)، في أثناء حياة الدكتور عباس، وكتابات (**التأبين**)، بعد رحيله، **برغم أهميّة بعض هذه الكتابات.**

- أمَّا الإشكالية فى هذه الكتابات النقدية عن الدكتور عباس، فهى التلميح أحيانًا، والتصريح مرّة أخرى، بشأن (**غياب المنهج**) لدى الدكتور عباس، خصوصًا فى كتابه (اتجاهات الشعر العربى المعاصر). وقد أشار الدكتور عباس نفسه إلى هؤلاء النقاد الذين قالوا بغياب المنهج، وقدّم استشهادات واسعة من أقوالهم. ولمعالجة هذه الإشكالية، ناقشتُ معظم هذه الأفكار، انطلاقًا من أقوال الدكتور عباس نفسه، ومن ممارسته التطبيقية. وتوصّلتُ إلى (الملامح المنهجية) من خلال مقارنتها بالمناهج المعروفة، وخَلُصتُ إلى أنَّه - **ناقد تفسيرى نفسى مقارن، وأنه يميل إلى المزج بين المناهج.**

- وبطبيعة الحال، لا يمكن قراءة هذا المجال (نقد الشعر الحديث)، لدى إحسان عبّاس، بعيدًا عن **دراساته الأخرى**، مثل قراءته لتاريخ النقد العربى القديم، فقد كانت طريقة إحسان عباس، ماثلةً فى خلفيَّة هذا البحث، كذلك طريقته فى قراءة تاريخ الأدب الأندلسى، وغيرها من الدراسات العميقة، مع التمييز بين (**تاريخ الأدب**) من جهة، و(**نقد الأدب**) من جهة أخرى، بل مع التمييز بين (**البحث**) الذى يتّخذ منحىً وثائقيًّا نقديًّا، وبين (النقد) الذى يتَّخذ من التركيز على نقد النصوص، طريقًا له.

- ونُشير أيضًا إلى طريقة ومنهج إحسان عبّاس فى **ربط السيرة الذاتية بالنص**، وهى قراءة صعبة لأى ناقد: لقد تميّز إحسان عبّاس فى كتابه عن الشاعر بدر شاكر السيّاب، بقدرته الفائقة على تفسير هذا الترابُط، مع قدرته على تحديد درجة الترابُط بين النص والواقعة فى حياة الشاعر، سواءٌ أكانت الرابطة ضعيفة أو قويَّة.

- وقفنا أمام هذه الإشكاليات المتعددة، في فكر إحسان عبّاس النقدي، في مجال نقد الشعر الحديث، وحاولنا تقديم وجهة نظر مختلفة أحيانًا، بعيدًا عن أية إسقاطات خارجية أو تأثر بأفكار شائعة. وفي كل ذلك، اعتمدنا على أقوال عباس نفسه، من أجل قراءة شاملة ومختلفة.

ويمكن أن نحصر نتاجات إحسان عبّاس النقدية في مجال نقد الشعر المعاصر والحديث، بما يلي:

١- كتاب فن الشعر، ١٩٥٥- ٢- كتاب - بدر شاكر السيّاب - دراسة في حياته وشعره، ١٩٦٩- ٣- كتاب - اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ١٩٧٧- ٤- كتاب - من الذي سرق النار، ١٩٨٠- ونضيفُ (دراسته للقصيدة القصيرة، المنشورة في جريدة الدستور الأردنية عام ١٩٩٣)، كذلك مقالته عن (قصيدة النثر)، وربّما هناك غير ذلك[١].

٢- ملامح منهجية:

لا يتردد إحسان عبّاس أولاً في تحديد ملامح منهجه منذ عنوان كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ١٩٧٧)، حيث يميّز بين **(المعاصر)** و**(الحديث)** بقوله (حين ترد كلمة المعاصر في عنوان البحث، فإنّها قد تتسع لتشمل الشعر منذ مطلع القرن، وقد تضيق فتقتصر على شعراء الحقبة الأخيرة، ففي هذه اللفظة من الخداع الزمني، ما في لفظة الحديث. وقد آثرتُ أن أقصر هذا البحث على الثلاثين سنة الأخيرة)[٢]. وهذا يعني أن إحسان عبّاس حدّد مجال دراسته في الفترة (١٩٤٧-١٩٧٧)، وهي فترة نشوء وصعود حركة

الشعر الحديث بالتحديد، وليس غيرها، وهو من جهة أخرى **جعل (الحديث)** جزءًا من (**المعاصر**) وليس العكس. وهنا يبرز الافتراض: ما دام الناقد قد اختار حقبة محددة وهى (الحديث)، فلماذا عنون كتابه بمصطلح (المعاصر)، والجواب عند الناقد هو أن كلمة - المعاصر، تشمل الحديث، لكن بحثه كان محدّد المجال بالحديث، لهذا كان الأفضل لتحديد التحديث أن يستخدم مصطلح الحديث بدلاً من المعاصر، لأنه درس (الشعر الحديث) فى كتابه، ولأنه أيضًا لم يدرس الشعر المعاصر فى هذا الكتاب.

ونجد ملامح المنهج لدى إحسان عباس فى مكانين: أحدهما: المقدمات التى كتبها لكتبه، والثانى: تنظيراته النقدية المبعثرة فى ثنايا البحوث نفسها. فلنبدأ بالمقدمات التى تعلن صراحة عن محاولات الناقد النظرية لتحديد منهجه، أى طريقته وفلسفته فى معالجة النصوص الشعرية أو السيرة الذاتية للشاعر، أو معالجة النصوص النظرية النقدية العربية والأوروبية حول الشعر، كذلك الملامح المنهجية فى تطبيقاته، لتكتمل الصورة.

- يناقش إحسان عباس فى **كتابه (فن الشعر) الصادر عام ١٩٥٥**، معظم النظريات الشعرية فى أوروبا بطريقة تحليلية نقدية، حيث يُلخّص ويُحلّل ويربط ويقدم رأيًّا شخصيًّا، فهو يقول فى مقدمة الطبعة الأولى (هذا الكتاب لا يعدو أن يكون مبادئ أولية فى تاريخ النظرية الشعرية وبعض الموضوعات المتصلة بها، ومحاولة مبسّطة فى طريقة النظر إلى القصيدة، وإجراء بعض الأحكام النقدية عليها. والكتاب صورة لقراءات كثيرة فى فترات متباعدة، أقبلتُ عليها

بالترتيب والتنسيق والجمع، لأجعل منها شيئًا متسقًا مُيسّرًا صالحًا للقراءة)[٣]. ثمّ يضيف في مقدمة طبعة ١٩٨٧ (... مع الالتفات دائمًا إلى ما كان يتم في السياق العام للنقد العربي.)[٤] ويضيف أيضًا (كما أنَّ الفصل الثالث فيه تطبيقٌ عملي لبعض مبادئ النقد الأدبي الحديث على أدبنا العربي القديم والحديث)[٥].

يقرأ إحسان عبّاس النظريات الشعرية مثل: المحاكاة والرومانتيكية والواقعية الطبيعية والسريالية والرمزية والواقعية الحديثة (الاشتراكية) والطبيعية والإيماجية (الصورية) وغيرها في القسم الأول من الكتاب، أما في القسم الثاني فقد درس أسس الاختلاف بين الشعر ومشكلة الشكل والمضمون، أما القسم الثالث فقد اشتمل على تطبيقات لمفهوم الصورة ومفهوم النمو العضوي للقصيدة على بعض القصائد العربية القديمة والمعاصرة.

وهنا نقدم بعض الملاحظات حول ملامح المنهج كما مارسه في كتاب (فن الشعر):

أولاً: حين يستخدم إحسان عباس مصطلح (الحديث) في التطبيق، فهو يعني: إلياس أبي شبكة، إيليا أبو ماضي، محمود حسن إسماعيل، أبو القاسم الشابي. ومعنى هذا أنه في عام ١٩٥٥، لم يكن قد اكتشف الفارق بين مصطلحي (الشعر الحديث) و(الشعر المعاصر)، علي الرغم من أنه نفس العام الذي نَشر فيه دراسته عن البيّاتي. ويعود السبب في ذلك بتقديري إلى أن (الشعر الحديث) عام ١٩٥٥ لم يكن قد أصبح حركة مُعترفًا بها، وأنَّ الحديث، كان يعني آنذاك- الجديد.

ثانياً: القراءة النقدية التلخيصيَّة التنسيقية الترتيبيّة التجميعيَّة، أو(القراءة المونتاجية) التى مارسها إحسان عباس، ليست قراءة محايدة، أى ليست مجرد قراءة لنصوص النظريات الشعرية الأوروبية، لأن عملية التوليف تتضمن عدّة مواقف منها: الحذف والإبراز والربط، ثمَّ الإضافة: من خلال الأحكام النقدية الشخصية، كذلك: التطبيق على النصوص.

ثالثاً: استخدم إحسان عبّاس، المنهج المقارن، حين قارن بعض النظريات الشعرية الأوروبية مع المفاهيم الشعرية العربية، فى عدة مواقع من كتابه، لكنه لا يتحدث أبداً عن منهجية المقارنة.

رابعاً: يعالج الناقد مشكلة الشكل والمضمون أو مشكلة اللفظ والمعنى، دون أن يضيف جديداً إلى المعالجات الأوروبية فى زمن صدور الكتاب وما قبل ذلك، لأنّ مفاهيم مثل: (أدبية الأدب)، و(التركيب) و(البنية)، لم تكن رائجة آنذاك، لهذا نجد تعريفه لمدرسة الشكلانيين الروس، قد جاء مُتسرعًا، وهذا يعود بتقديرى إلى أن إحسان عباس، اعتمد على مراجع إنجليزية لم تعرّف هذه المدرسة جيداً، فالفرنسيون ترجموا نصوص الشكلانيين الروس فى الستينيات. وهو يقول إنّه تحدّث عن النمو العضوى فى القصيدة، كما يفهمه الرومانتيكيون، (دون أن نطرق **العلاقة التطبيقية** فى هذا النمو بين الشكل والمضمون)(٦).

- فى **كتابه (بدر شاكر السيّاب - دراسة فى حياته وشعره)**، نجد إحسان عباس يصرّح عن منهجه أو طريقته: (طريقة تجمع بين التدرّج الزمنى والنمو أو التراجع النفسى، والتطور أو الانتكاس

الفنى، فكان السيّاب الإنسان والسيّاب الشاعر معًا دائمًا على المسرح المكانى والزمانى)[٧]، وهذا يعنى أن الناقد والباحث إحسان عباس، يستخدم المنهج التاريخى والمنهج النفسى فى تحليل شخصية السيّاب الإنسان، ولديه قدرة فائقة على الربط بين النص الشعرى والواقعة الحياتية، باستخدام أسلوب التوازى الإشارى، وهو يدافع عن هذا الربط التاريخى والنفسى بالقول إنّ التاريخ صورةُ الفعل الإنسانى وإنَّ دراسة الشعر بالربط مع التاريخ لا يعنى انتقاصًا من سماته الفنية. وينتقد إحسان عباس الدراسات النقدية التعميمية و(انتحاء اللغة الشعرية الفضفاضة التى طغت على مناهج النقاد فى هذه الأيام)[٨]، وهو يعنى إقامة لغة نقدية ذات عبارات شعرية نقدية موازية للنص المنقود، تتميّز بغموضها وتشوشها. وهو يقول أيضًا إنّه تعمّد: (ألاّ أمنح الشاعر الذى أدرسه نصيبًا من المستوى الفكرى والإنسانى والنضالى أكبر مما يستطيع شعره نفسه أن يصوّره)[٩]. وهو ينتقد من سبقوه فى الكتابة عن السيّاب بأن كتاباتهم: إمّا (تأبينيّة) أو (إخبارية) وأنه استفاد من النوع الثانى لتقوية أجزاء الصورة. لكن إحسان عباس يثق كثيرًا برسائل السيّاب إلى الآخرين، ثقة شبه مطلقة، ويتّخذها مطيَّة للتحليل. كما أنه لم يشر إلى منهجه فى المقارنة فى مقدمة الكتاب، عندما ربط بعض قصائد السيّاب بالشعر الأوروبى، مع أنه مارس ذلك فى متن الكتاب. وهناك لمسة شخصية فى أحكام إحسان عباس النقدية ذات طابع تذوقى عند مناقشته بعض القضايا فى حياة السيّاب، تصل أحيانًا إلى حدّ الأحكام القطعية التى تحتاج بطبيعة الحال إلى مناقشة أعمق. ويبقى

كتابه عن السيّاب علامة مضيئة فى مجال ربط السيرة الذاتية بالنص، بغض النظر عن بعض المبالغات.

أمّا كتاب إحسان عبّاس (**اتجاهات الشعر العربى المعاصر**)، فهو تعبير عن أزمة المنهج، وهو يشير إلى ذلك بوضوح فى تمهيد ومقدمة الكتاب، حين يردّ على النقّاد الذين وجّهوا له تهمة (غياب المنهج). فالكتاب صدر عام ١٩٧٧، وهو يعلن أن مجال دراسته يشمل الفترة (١٩٤٧-١٩٧٧)، أى أنّ هذه الفترة، يُفترض أن تشمل مرحلة الروّاد (تأسيس الحداثة)، ومرحلة شعراء الستينيات والسبعينيات (إشباع الحداثة). ومن جهةٍ أخرى يُفترض أن تشمل الشعر الفلسطينى الحديث بفرعيه: **١- شعراء الثورة الفلسطينية. ٢- شعراء المقاومة الفلسطينية فى الشمال الفلسطينى**. ونحن بطبيعة الحال نتذكر أنَّ إحسان عبّاس، كان أوَّل باحث وناقد عربى، يهتم بالشعر الحديث، حين نشر كتابه عن البيّاتى عام ١٩٥٥- وهذا يعنى أنه قرأ الكتب النقدية التى تناولت الشعر الحديث قبل صدور كتابه عام ١٩٧٧، تلك الكتب التى كتبها نقاد مثل: **(نازك الملائكة - خالدة سعيد - أسعد رزّوق - جليل كمال الدين- حسين مروّة - محمد النويهى - غالى شكرى - عز الدين إسماعيل - أدونيس - على عشرى زايد - كمال أبو ديب)** وغيرهم. ونفترض أن الاتجاهات النقدية العربية فى مجال نقد الشعر الحديث، تمحورت حول ثلاثة أشكال رئيسة:

١- قراءة النص من الخارج. ٢- قراءة ما حول النص. ٣- قراءة النص من الداخل.

- بعد هذه الافتراضات، نقرأ مقدمة وتمهيد الكتاب، وهما يشملان مناقشة إحسان عباس لأزمة الخلاف حول المنهج:

أولاً: حول العينة المختارة من الشعراء الذين درسهم، يقول إنَّه **(اختار شعراء متميزين عاشوا فى تلك الفترة، وأسهموا فى توضيح طبيعة مدرسة شعرية جديدة)**(١٠).

لقد **اختار** إحسان عبّاس مجموعة تقارب ٢٢ شاعرًا، من بينهم الأسماء التالية: (توفيق زيّاد- معين بسيسو - سميح القاسم - سلمى الخضراء الجيوسى - محمد إبراهيم أبو سنّه- محمد عفيفى مطر- صلاح أحمد إبراهيم - حميد سعيد - قاسم حدّاد - ممدوح عدوان) مثلاً، وفى المقابل، لم يتطرّق من قريب أو بعيد لشعراء عاشوا فى نفس المرحلة، وبعضُهم يعتبر أكثر تميُّزًا وتجددًا، ممّن نذكرهم، مثل الشعراء: (محمد الفيتورى - بلند الحيدرى - حسب الشيخ جعفر - فايز خضّور - على الجندى - نزيه أبو عفش - أحمد دحبور - مريد البرغوثى - محمد القيسى - فوّاز عيد- سامى مهدى - عبد العزيز المقالح - محمد بنّيس - مظفّر النوّاب - إلياس لحّود - شوقى بزيع - محمد على شمس الدين) وغيرهم. وهو يقرأ **(شعراء المقاومة فى الشمال الفلسطينى)** ولكنّه لا يدرس مثلاً: **(شعراء الثورة الفلسطينية المعاصرة)**، باستثناء محمود درويش الجذع المشترك بين الفرعين، ومعين بسيسو، وهو من شعراء الثورة. فإذا قورن بين (الشعراء **المحذوفين**) و**(الشعراء المدروسين)**، فسوف نكتشف **أسباب** الاختيار، من وجهة نظر إحسان عباس. طبعًا ما يحكم صحّة اختيار الناقد أو عدم صحّته، هو المقارنات بين المنجز النصّى لهذا الشاعر وذاك الشاعر، وليس الموقف الإيديولوجى للناقد، أو ضغط وسائل الإعلام عليه، أو شهرة الشاعر أو أسباب أخرى...

الخ. كذلك يمكن أن يُقال: **من حق الناقد، أن (يختار) من يشاء، وبالمقابل يمكن أنْ يُقال: من حقّ القرّاء والنقاد والشعراء، أن يعترضوا أو يوافقوا على هذا الاختيار**، لكنَّ المشكلة هنا أنَّ الدكتور عباس - في كل الأحوال - لم يشرح بوضوح أسباب الاختيار، باستثناء إشارة سريعة، أشرنا لها.

ثانياً: حول المنهج نفسه، يقول إحسان عبّاس (اخترتُ مدخلاً لدراسة ذلك الشعر، أستطيع أن أسمّيه - **المنفذ الداخلي**، مبتعداً بذلك عمّا لهج به الدارسون برؤيته من الخارج)(١١). وهو يحدد هذا الخارج أنّه **(ركوب السهولة في جمع الشواهد الشعرية، والتعليق عليها ونثرها)**(١٢)، وهو يعني بعض الدراسات التي تناولت الاتجاهات السياسية: الوطنية والقومية واليسارية والليبرالية في الشعر الحديث. أما البديل عند إحسان عباس، فهو قراءة اتجاهات الشعر من زاوية تحليل **موضوعات الشعر الحديث** مثل: (الزمن - المدينة - التراث - الحبّ - المجتمع)، وموقف الشاعر من هذه الموضوعات. وهو ينتقد الاتجاه الأول في نقد الشعر الحديث أنَّه يلحق الشعر بالتاريخ ويفقده وظيفته الفنية التي هي أقرب إلى طبيعة الشعر. وهو ينتقد اتجاهاً آخر في النقد، ذلك الاتجاه الذي ينتقد الدراسات الأكاديمية كلّها بدون تمييز. وهو يسخر من الذين اتهموه (بالعجز عن إتقان منهج لدراسة) بقوله: (هذا يعني أنني لم أُفد كثيراً من خبرتي الطويلة في تدريس المنهج!!)(١٣). ثمَّ يورد إحسان عبّاس أقوالاً لنقاد عرب لم يذكر أسماءهم، ممن هاجموا الكتاب، خصوصاً في مجال **غياب المنهج والتشكك في مسألة اختيار**

الشعراء، وهو يناقشهم واحداً واحداً، ويختتم إحسان عباس مناقشته غاضباً: **(ليت هذا الناقد يدلّني على دراسة جادة فى هذا المجال صدرت قبل أن يصدر هذا الكتاب الصغير!!)**(١٤).

وبرغم أن إحسان عباس يرفض **المنهج الوثائقى التاريخى** فى دراسة الشعر، فإنه يقول (قد يكون المنهج الذى اخترته وثائقيّاً إلى حدّ، ولكنه متّصل بحقيقة الشعر. ومن حسنات هذا المنهج أنه يمكّن القارئ من إدراك الركائز الهامة في مواقف الشاعر، وفى شعره، ولكن من سيّئاته أنه يحجب تطور هذا الشعر، كذلك كان فى إخضاع هذا المنهج للإيجاز، مأخذ آخر، وهو: الاكتفاء بذكر عدد محدود من الشعراء والإعراض عن ذكر آخرين)(١٥).

ثالثاً: يقول إحسان عبّاس إنَّه رضى بالحدّ الأدنى من **(دور الناقد التحليلى التشريحى الذى يحاول أن يحلّل ويفسّر)**(١٦).

– أمّا فى كتابه (من الذى سرق النار) **الصادر عام ١٩٨٠**، فإنَّ وداد القاضى، تتولى مسؤولية شرح منهج إحسان عباس فى مقدمتها للكتاب، فهى تؤكد أولاً أنَّ الدكتور عباس **(لم يُصرّح يوماً بحدود فكره النقدى وطرائق منهجه فى النقد، مؤثراً فى أكثر الأحايين أن يباشر النص الأدبى ناقداً، دون أن يطرح نظرية ما)**(١٧)، ثمّ تشرح لنا بأن إحسان عباس، وصف النقد مرّة أنَّه – **فعالية بينية وسطية**، بين الفن والعلم، وبين الفكر والأدب، وأنَّ المهمة الأولى للناقد هى أن يوصل العمل الأدبى الفنى إلى الجمهور، وذلك بكشف مواطن الجمال أو القبح فيه، وأماكن القوة والضعف. ويفترض أن يكون الناقد قادراً على الجمع بين الذاتى والموضوعى،

وأن الناقد يختار من الأعمال الأدبية التى يرى نفسه متفاعلاً معها تفاعلاً كلياً، وأن الذاتية عند الناقد ضرورية (إذا شاء أن يكون نقده أصيلاً معبّراً عن رأيه الفنى الصريح الخالص). وهى تؤكّد أن إحسان عباس، تشده إلى العمل الأدبى، ثلاث قواعد كبرى: البعد الفلسفى، البنية المزدوجة التركيب، والبساطة(١٨).

- إذاً، مارس إحسان عباس فى كتابه عن (فن الشعر)، **(قراءة تلخيصية تنسيقية ترتيبية تجميعية - اى توليفية مونتاجية)**، بينما مارس فى كتابه عن بدر شاكر السيّاب **(قراءة تاريخية نفسية)**، أما فى كتابه - اتجاهات الشعر العربى المعاصر، فهو يعلن أنه مارس (قراءة تحليلية تشريحية تفسيرية)، أما وداد القاضى، فتصف قراءة إحسان عبّاس أنّها **(وسطية بَيْنيَة فلسفية تركيبية بسيطة)**. وهذا كله يعنى أن إحسان عباس اختار لنفسه خليطاً من مناهج عدّة، لكنه يميل إلى المنهج - التحليلى التفسيرى الموضوعاتى، مُستعيناً بالتاريخ وعلم النفس والنقد المقارن وعلم الأسطورة، وهو يمتلك رأياً شخصياً ذاتياً تذوقياً، نابعاً من خبرته الشخصية الثقافية مع النظريات والنصوص. ويؤكد كلامنا هذا ما قاله فيصل درّاج عن كتابَى إحسان عباس عن السيّاب والبيّاتى: **(فى أعماله هذه لم يركن الدكتور عباس إلى منهج واضح ونهائى، فهو يضع المناهج جانباً، ويتكئ على ما يمكن أن يُدعى- حدس المعارف)**(١٩). ولا يميل إحسان عباس إلى بعض المناهج الحديثة مثل: البنيوى - التفكيكى - اللسانى - السيميائى، برغم أنه يلمّح إلى ذلك تلميحاً، بل يتجاهلها تجاهل العارف. وهو فى النهاية، **(ناقد تفسيرى نفسى مقارن)**.

٣- ثلاثة كتب... ومنظور تعددى:

١-٣- مَن الذى سرق النار:

هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من الدراسات والمقالات النقدية التى نشرها إحسان عبّاس منذ أول الخمسينيات وحتى نهاية السبعينيات، جمعتها وقدّمت لها: وداد القاضى، حيث أعادتْ نشر كتاب عبّاس المُعنوَنْ بِـ (**عبد الوهاب البيّاتى: دراسة فى - أباريق مهشّمة، دار بيروت، ١٩٥٥**) ويَقع فى حوالى (٦٢ صفحة من الكتاب)، إضافة لدراسة أخرى عن البياتى نشرت عام ١٩٦٦- كذلك نُشرت فى الكتاب دراسة عن شعر نازك الملائكة سبق أن نشرت عام ١٩٥٢، وأخرى عن نازك أيضاً، سبق أن نشرت عام ١٩٥٣- كذلك مقالة عن فدوى طوقان، وأخرى عن معين بسيسو، إضافةً لمقالات صحافية سريعة، تعليقًا على قصائد مهرجان المربد عام ١٩٧٢ وقصائد جلسة من جلسات الملتقى الشعرى الثانى فى بيروت، ١٩٧٤، إضافة لنقد قصائد عددين من مجلة الآداب البيروتية فى عامى ١٩٦٠ و١٩٦٨، وغيرها من الدراسات والمقالات.

- وأعتقد أن **دراسته عن البيّاتى**، قياساً على زمن نشرها وما بعد ذلك، هى أفضل دراسة عربية عن شعر البيّاتى، حيث يعلن إحسان عباس حبّه للشعر العراقى الحديث، لكنه كما يقول **(تعصّب للشعر، لا الشاعر)**، لهذا **(أؤكّدُ أن الموضوعية الدقيقة كانت عسيرةً علىّ فى هذه الدراسة)**[٢٠]. يقسم عباس دراسته إلى عدة أقسام، أول عناوينها (أضواء خارجية)، متحدثًا عن مدرسة التصويريين (Imagists) ورائدها إزرا باوند، كذلك إيمى لوول (Amy Lowell)، ويربط البيّاتى بهذه

المدرسة، مستشهداً بقصيدة له، عنوانها: **سوق القرية**، وقصيدة – **مسافر بلا حقائب**، ثمّ يربط بين البيّاتي وإيليوت. وتحت عنوان آخر (الشكل عند البيّاتي)، يقول إحسان عبّاس: (في ديوان – أباريق مهشّمة، إحدى وأربعون قصيدة، منها: ثمان وعشرون قصيدة، نغماتها من بحر الكامل، ومنها ست على بحر الرمل. ومعنى هذه الحقيقة أن الشعر لم يستطع أن يطوع العروض العربي، في يد البيّاتي، على الأقل. فإذا أكثر البيّاتي من وزن الكامل في شعره، فإن ذلك يمثّل إحساسه الداخلي بأن هذا البحر هو أقرب البحور نغمةً إلى طبيعية الحريّة المنشودة في هذا الشعر)، ويرى إحسان عبّاس أن الشعر العربي يُنظم ليُنشد أو يُلقى، (أما الشعر الذي يُنظم اليوم، فإنه مادة للقراءة الصامتة، على وجه الخصوص، ومعنى هذا أن التركيب الوزني فيها يضعف في القصائد الطويلة)، بينما يرى إحسان عباس أن شعر نازك يتميّز بالتنويع في النغمات، بل يقرر بشكل قاطع أنّ نازك (هي وحدها من بين أصحاب الشعر الحر، أكثرهم اهتمامًا بالتنويع)[٢١]، ويحسم عباس الأمرَ بالقول: إنّ **(قلة التنويع عند البيّاتي ليست من طبيعة اللغة فحسب، بل من طبيعته هو، وعدم جرأته على ذلك)**[٢٢]. بطبيعة الحال يمكن ربط البياتي بمؤثرات أجنبية، لكن الربط أحيانًا كان فيه شيء من المبالغة، أما بالنسبة لربط إحسان عباس بين بحر الكامل في شعر البيّاتي والحريّة المنشودة، فهو أمر يحتاج إلى نقاش، لسببين:

أولاً: هناك طبعًا اختلاف في النغمات بين البحور، **لكنّ بحر الكامل أو غيره، لا يمتلك مواصفات تصنيفية مطلقة**، كما فعل الدكتور عباس حين ربط بحر الكامل بالحريّة المنشودة.!!

ثانياً: لأن الدكتور عباس، لم يدرس (**البنية الإيقاعية**)، دراسة تطبيقية على نصوص البيّاتى، فهو حين يشير إلى (الإتساق بين النغمة والموضوع) فى شعر البيّاتى، يتراجع بسرعة قائلاً: (**ونحن نؤمن بهذا، وإن كنا نعجز عن تعليله ذهنيًا، ونكتفى بالتحويم الحسّى الذوقى، حول هذه الحقيقة!!**)[٢٣]، وحين يشير الدكتور عباس بحكم قاطع إلى أن نازك الملائكة هى الأكثر تنويعًا، فهو يقع فى دائرة الشكّ، إذا ما قرأنا قصائد الشعر الحرّ العربية المنشورة عام ١٩٥٥.

أما عن التركيب الشكلى فى شعر البيّاتى، فالدكتور عباس يشير إلى بعض خصائص البياتى الشكلية ومنها:

(١- الغموض الناشئ عن تبعثر أجزاء الصورة. ٢- كثرة الاقتباس. ٣- التعبير الخاطف المقطوع قبل تمامه. ٤- الحذف وعدم التهيئة فى الحركة والقول. ٥- المفاجأة فى البدء دون تمهيد ومقدمات. ٦- الاعتماد على المونولوج الداخلى فى تصوير الحركة والصراع النفسى. ٧- المزج أحيانًا بالحديث الخارجى. ٨- إيراد الحوار، دون فصل واضح بين المتحاورين. ٩- جمود الصورة أحيانًا. ١٠- تحجّر الرمز المختبئ وراء بعض الألفاظ. ١١- غرابة الصورة. ١٢- بعضهم يرى فى شعره ابتذالاً فى التعبير).

ويدافع عبّاس عن الغموض فى شعر البيّاتى بأنه محبوب وطبيعى[٢٤]. ويعلّق على مسائل شكلية مثل (التداعى) و(التكرار) الذى يساعد الشاعر كثيراً على السكون فى نهاية القصيدة، كما يقول، ويقرر أيضًا أن التشبيه (ركن هام فى قصيدة البياتى)[٢٥]، ويقول: (ليست كل القصائد فى ديوان أباريق مهشّمة، من الشعر

الحر، بل ليس كل ما اتخذ شكل الشعر الحر فى الترتيب، ينضوى تحت هذا اللون من الشعر، فقصائد مثل: المحرقة - صخرة الأموات - انتظار - الذئب، **موحدة القافية وإنْ رُتبت فى شكل يوهم أنها حرّة)**[٢٦]. صحيح أنّ الصورة المبتورة والجمل المعترضة تكثر فى شعر البيّاتى، لكنّ معظم الخصائص الشكلية التى نسبها الدكتور عباس لشعر البيّاتى وحده، لا تخصّ البيّاتى وحده، وإنما هى ظواهر مشتركة فى بدايات الشعر الحديث مع شعراء آخرين، بما فيها ظاهرة إعادة توزيع السطور لقصيدة موحدة القافية. وهناك عنوان رابع هو (**الصورة العريضة والطويلة**)، حيث يرى الدكتور عباس أن الصورة عند البيّاتى، إمّا أن تكون طويلة، وإمّا أن تكون عريضة. فالصورة العريضة هى التى يحاول المصور أن يجمع فيها وحداته المتنوعة، وتكون جزئياتها فى الغالب مكانية، وتمتلئ بالمنظورات والمسموعات. أمّا الصورة الطويلة، فهى التى يظهر فيها فرد أو شبح... وتنطلق هواجسه وآلامه فى خطّ واحد مستقيم أو متعرّج. ويمثّل إحسان عباس للصورة العريضة بقصيدة - سوق القرية، أما الصورة الطويلة فيمثّل لها بقصيدة - مسافر بلا حقائب[٢٧].

ثم يتعرض إحسان عباس لأسطورتى: (**سيزيف وبروميثيوس**)، فقد سرق. بروميثيوس النار من عربة الشمس وقدّمها للإنسان، بعد أن قرر زيوس (رب الأرباب) حرمانه منها، وغضب عليه زيوس، لهذه المواقف البطولية فى سبيل الإنسانية، وعاقبه بأن أمر به، فرُبط إلى صخرة فى قفر. ويرى الدكتور عباس أن البيّاتى استقبل بروميثيوس استقبالاً فاتراً، ولم يستقبله بنفسيّة الرومانطيقى الثائر. واختار من

الأسطورة معنى العذاب. أما سيزيف فهو أقوى من شخصية بروميثيوس، لأنّ الأول يمثّل العذاب القهرى، والثانى يمثّل التضحية الاختيارية. والبيّاتى فى شعره - يقول عبّاس - ناقل صادق لهذه الحقيقة المُرّة(٢٨).

يقول إحسان عباس تحت عنوان سادس **(الباب والجدار)** إنّ بعض الألفاظ فى ديوان البيّاتى أصبحت رموزًا مثل: المحرقة - التى تعنى العمل الإنسانى فى ظل الإقطاع، وقد تعنى الحرب، وقد تعنى الجشع المادى. والنسر رمز الضمير، والباب رمز الأمل الإنسانى، أما الجدار فهو الرمز القوى الذى يعنى السور الفاصل بين الحياة والموت، وقد يكون الحاجز أمام الساكنين فى المنفى. ويقارن بين لفظة (التافهين) عند البيّاتى وعنوان قصيدة إيليوت (الرجال الجوف)، وكيف دفع البياتى بسيزيف إلى كسر القيود والثورة على تلك الصخرة البليدة. ثم يردد إحسان عبّاس عدّة أحكام قطعية حاسمة:

١- الجبرية هى داء الشعر العراقى الحديث. وعندى أنّ جانبًا كبيرًا من هذا الشعر ليس حديثًا.

٢- قصيدة - الأفعوان لنازك الملائكة: **(لن تجد قصيدة تحليلية فى الأدب المعاصر**، تستشفُّ بواطن النفس القلقة فى خوفها من القوى الخفيّة **كهذه القصيدة)**.

٣- إنّ الدقّ العنيف على أبواب الجبرية فى هذا الشعر، ليس دليل انهزام بائس جبان، ولكنه يمثل اليقظة القوية، وبدء الانحناءة العنيفة للثورة)(٢٩).

يرى الدكتور عباس تحت عنوان **(يقظة الضمير)** أنّ الواقعية

الإنسانية، تأخذ فى شعر البياتى دور يقظة الضمير، وهى حالة من حالات الندم، وأن اليقظة التطورية تتضح فى قصيدة (القرية الملعونة)، حيث الشقاء العميق، بالرغم من الخطابية المتجمسة. ثم يتناول الناقد تحت عنوان (**اضطراب الصورة**) مسألة الصورة فى ديوان أباريق مُهشّمة، حيث يرى أنَّه: (فى ازدواج الصورة، يكمن الخطر الشديد الذى قد يحطم القصيدة، فتصبح مخلّة بالتكافؤ، ويظهر قصورها وانخذالها وضعفها عن النهوض بالغاية، تلميحيّةً كانت أم تصريحيَّة. وفى نقد الصورة وحدها يكمن الحكم الصحيح على البيّاتى. وقصيدة الحريم، أوضح مثل على العجز فى الازدواج، وعلى طغيان جزء من الصورة على سائر أجزائها)[٣٠]. وفى نقطة تاسعة، يعالج الدكتور عباس فى (الخاتمة)، مشكلة منهجه قائلاً: (أخضعتْ هذه الدراسةُ، المضمونَ، للمفهومات **النفسية** المتيسّرة، وأخضعت **الصورة** لطاقة تلك المفهومات وقدرتها على تشكيلها. دون أن يلجأ الدارس إلى الإسراف فى تحكيم المؤثرات الخارجية). ويرى أن الصراع فى النفس القلقة، يغطّى ما قد يعترى التصوير من سطحية، وأن عيب البياتى هو أنه يستغل كل المرئيات قبل أن تنضج صُوَرًا. ويختتم إحسان عباس دراسته عن البيّاتى بالقول: (**أنا أعتقد أن هذا الشعر الحرّ، كان خطراً على البيّاتى نفسه، فقد أنفق فيه طاقته الشعرية، وكيْف هذه الطاقة حتى أصبحت محدودة متحيّزة**)[٣١].

- وفى عام ١٩٦٦، قرأ إحسان عباس، البيّاتى فى ديوانه (**سفر الفقر والثورة**)، تحت عنوان (**الصورة الأخرى فى شعر البيّاتى**)،

مؤكدًا أن هذا الديوان يمثل الذروة الثانية بعد أباريق مهشّمة، فالبيّاتي - من وجهة نظر عبّاس - **هو شاعر البساطة، وهو (لم يثُر على البساطة، ولم يتنكر لها في سفر الفقر والثورة، ولكنه غلّفها في أثواب جديدة)**[٣٢]، ثمَّ يحلِّل قصيدة (**إلى ولدي علي**) تحليلاً مضمونيًا نفسيًا، كذلك قصيدة (**موعد في المعرّة**)، ويحدّد أشكال التطور بما يلي:

١- انتقلت الأسماء التي كان يرددها البيّاتي إلى رموز كبيرة مثل: المعري، الحلاّج، لوركا والخيّام.

٢- اتّحدتْ هذه الرموز في كثير من أبعادها، ولم يعد من تفاوت بينها إلاّ التفاوت العابر، أي أنها تمثّل وحدة أو بؤرة يتطابق فيها الشاعر مع كل واحد منها، ومعها جميعها في آن معًا. ولم يعد ثمة انفصال بين الذات والمجموع والخاص والعام، فكلّها تعبّر عن (الشاعر - المثقف- المكافح - الإنسان).

٣- بهذه الرموز عاد البياتي إلى الموروث العربي.

٤- تتقارب هذه الرموز وهي تحمل عبء الحياة وعبء الموت. ومن خلال هذه الرموز استطاع البيّاتي أن يسيطر على قسطٍ غير قليل من (الغيرية)، وأن يفرّق عناصر نفسه مجزأة في نماذجه الكبيرة، وبذلك أصبح يستطيع الاختفاء وراء النموذج الكبير[٣٣]. ويرى إحسان عباس أنَّ درجة الهجاء في شعر البياتي قد انزاحت عن طريقته في هجاء الرجعية والتخلف والخيانة والنفاق وبيع الضمائر والدعارة الفكرية والفنية - إلى الصورة الأخرى، فأصبحت ذات صيغة غيرية متصلة بطبيعة الرموز التي اختارها)[٣٤]. ثم يدرس

الدكتور عبّاس الصورة الأخرى فى قصيدة محنة أبى العلاء، دراسة مضمونية تفسيرية نفسية.

- وفى مكان آخر من كتاب (من الذى سرق النار)، نجد مقالين لإحسان عباس تمّ نشرهما فى عامى ١٩٥٢ و١٩٥٣، عن الشاعرة **نازك الملائكة**: ففى مقالته (**نازك الملائكة والتجديد**) يتناول الباحث ديوانها - **شظايا ورماد**، الذى يقع فى دائرة الحلم الفردى، حيث ينطلق الناقد من عقد مقارنة بين نازك وجيمس جويس (وربّما كان من أدقّ وجوه الشبه بين جويس والشاعرة المجددة، اتصال خيال كل منهما بالمسموع، أكثر من اتصاله بالمرئى)[٣٥]. ويقدم الناقد قراءة مضمونية نفسية لقصيدة نازك (**الخيط المشدود إلى شجرة السرو**)، كما يتحدث عن الفارق بين الشعر الحر والشكل العمودى عند نازك من خلال مقدمتها لديوانها، وهو يرى أن نازك اتجهت اتجاهين واضحين: أحدهما إلى **الرسم** فى قصيدة - الخيط المشدود، وآخر إلى **الموسيقى**، كما فى قصيدة - الجرح الغاضب. ويختتم المقال بالقول: (أنْ نتحكم فى الانفعال نفسه بالانتقاء الموسيقى، فهو إغراق فى عبادة الشكل، وبُعد عن الحرية التى نريدها للشعر العربى. إن التجديد فى شعر نازك ليس مقتصراً على الشكل)[٣٦].

أما فى مقالة (**تطور الاتجاه الفنى فى شعر نازك الملائكة**)، فيتناول الناقد ديوانها - عاشقة الليل، فهو نقطة تحول فى النظرة إلى الحياة كما يقول، ويضيف أنَّ هذا الديوان صورة صادقة للأحزان والآلام والدموع، وثمرة خالصة لليأس والإخفاق، فجاء فى أكثره حكاية واحدة تفترق فيها العناوين، لتلتقى فى الغالب عند

موضوع واحد. وخلاصة القول - كما يقول - إنّ ديوان **عاشقة الليل**: صورة لنهاية التجربة في إطار رومانطيقي غارق في الحزن والذهول)[٣٧]، وهو يوازن بين ديوانها عاشقة الليل وديوانها - شظايا ورماد، ويقرر أن نازك في ديوانها - عاشقة الليل: (لم تعد تهتم بتكثير الصور طلباً لنقل الشعور، بل أصبح همّها أن ترسم تدرّج الانفعال النفسي)[٣٨]، وهو ما يسميه الناقد بتطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة.

- وفي مقال آخر للناقد عن الشاعرة **فدوى طوقان** بعنوان (الزيتونة الملهمة)، المنشور عام ١٩٥٤، وهو خليط من الشعر العمودي والشعر الحر - يقرر الناقد أنَّ ديوان (**وحدى مع الأيام**) لفدوى طوقان يمكن وصفه بأنه (**قليل التنوع، ويكاد يمثل لوناً واحداً من الشعر**)[٣٩]، كما ينتقد كثرة الأسئلة في قصائد الديوان (فليس في كثير من قصائد هذا الديوان اندفاع نحو الأمام، أو انسيابٌ حُرّ... ولكن فيه أسئلة متراكمة، وبعض هذه الأسئلة لا يدلُّ على عمق فلسفي، ولا عمق شعوري. بعضها ليس محيّراً فحسب، ولكنه باعثٌ على الجمود)[٤٠]، ثم يستدرك الناقد قائلاً (ولا أرتاب أيضاً في أن **الاستفهام والتساؤل**، ينقذ القصيدة أحياناً من لعنة الوتيرة الواحدة، ولكن **الإلحاح** فيه، يحول دون إثارة الظلال الهادئة حول المعاني)[٤١]. ثمّ يقسم الناقد الديوان إلى قصائد متعبة وقصائد مريحة. فالقصائد المريحة في شعر فدوى، **هي التي تتميّز بالانسيابية والتماسك العاطفي والهدوء والنضج في الشاعرية والفلسفة الصحيحة في معنى الحزن والألم والبعد عن الافتعال (والتلوين الموسيقي الذي**

يقربها من النثر، فَخيرُ الشعر هو ما لم يرتفع بموسيقاه كثيراً عن النثر)(٤٢)، ويمثّل الناقد لذلك بقصائد (فى درب العمر – وداع – حياة – وجود)، ويرى أن الخصائص السابقة، هى خصائص مستمدة من روح الزيتونة، الرمز الخالد لفلسطين.

– وفى مقالة ثالثة للناقد والباحث الدكتور عباس تحت عنوان (أبو ذرّ فى وجه الأزمات الثلاث)، يتناول بالنقد ديوان **(الأشجار تموت واقفة) لمعين بسيسو.** يبدأ الناقد كلامه بالقول (الشاعر الحديث ليس خطيبًا. إنه يفزع إلى ريشته ويغمسها فى دم القلب، ليكتب بها حقيقة ما يحس، وحقيقة ما يحسه شىء متعاقد متشابك متفاعل، يجمع عالمًا من المفارقات والمتناقضات التى يريد أن يستخلص منها صورة منسجمة)(٤٣).

ويرى الناقد أنَّ ما فى الديوان هو شعر أصيل، وليس خطابة حماسيَّة، ففى القسم الأول من الديوان **صور تجويفية أى كهفية**، يحكمها الانغلاق والإقفال. أما فى قصائد القسم الثانى فنشهد انفتاح كوة الماضى عن أبطاله ورموزه، ويربط القسم الثالث بين القسم الأول والثانى، بالإجابة عن سؤال – جدوى الشعر. ويعلّق الناقد على مقتطفات من قصائد الديوان، ففى قصيدة (القمر ذو الوجوه السبعة)، يكشف التنوّع والخصب، الذى لا يفوقه فى مرارة السخرية، سوى قصيدته – مقامة إلى بديع الزمان) كما يقول الناقد، ويضيف بأن قصائد الديوان يحكمها ثلاث أزمات: أزمة الكهف المظلم، وأزمة النضال، وأزمة الشعر المعاصر، حيث لا يتخلّى الشاعر عن طريقته الخاصة: (فى نثر الإشارات الموحية والصور والرموز

التى خلقت فى الديوان جوًّا نفسيًّا موحّد السمات)(٤٤). ويختتم الناقد رأيه فى الديوان بالقول: (لقد فقد ديوان معين شيئًا من حدّته القديمة العارية الصارخة، واستعاض عنها بمزيج عجيب من الألوان التى تتنافر مفردة وتتآلف مجتمعة)(٤٥).

- وفى دراسة له تحت عنوان (**أصابع حزيران والأدب الثورى**)، يردّ الدكتور عبّاس على المقدّمة النقدية الشهيرة التى كتبها الشاعر **يوسف الخطيب** لمختاراته من قصائد شعراء المقاومة فى فلسطين الشمالية، وهى بعنوان (**ديوان الوطن المحتلّ**)، حين انتقد يوسف الخطيب فى هذه المقدمة، هذا الفرع من الشعر الفلسطينى الحديث، واصفًا إياه أنَّه شعر ينطلق من إديولوجية الحزب الشيوعى الإسرائيلى، دون أن يتطرق يوسف الخطيب للفرع الآخر من الشعر الفلسطينى الحديث، أى (شعراء الثورة الفلسطينية المعاصرة) الذى آمن بفكرة (الكفاح المسلّح) من أجل تحرير فلسطين. وفى هذا البحث نجد الدكتور عبّاس يطالب (**بالنظرة الموضوعية التى هى أصلح الوسائل التى تعين على تمييز الأدب الصحيح، مما اختلط بالأدب وهو زيف كاذب**)(٤٦)، أى أن الدكتور عباس يردّ على يوسف الخطيب، ردًّا أدبيًّا مقنعًا، برغم أن مقدمة يوسف الخطيب، تطرقت إلى قضية سياسية تقف وراء هذا الشعر، لا يمكن تجاهلها، لأن (شعر المقاومة فى الشمال الفلسطينى)، يعتمد عليها فى منظوره الفكرى، وقد أشار نقاد آخرون مثل: **غالى شكرى وأدونيس** لهذه القضية وناقشوها وتوصلوا إلى أن (**شعر المقاومة**) هو (**شعر معارضة وليس شعرًا ثوريًا**)، لأنه - أى هذا الشعر - ينطلق من

منظور فكرى يعترف بشرعية دولة إسرائيل، لكنه يعارض ممارسات إسرائيل التعسفيّة. ويتناول الناقد (مُدافعًا) و(مُحللاً) مضمون قصائد (توفيق زياد - محمود درويش - سميح القاسم)، أى الشعراء الذين أطلق عليهم صفة (**شعراء المقاومة**) فى الشمال الفلسطينى. ويختتم الدكتور عباس تحليلاته المضمونية لعدد من قصائد هؤلاء الشعراء، ردًا على (**نظرية التجسير**) بالقول: (**لهذا كله فإن القول إنّ - شعر شعراء الأرض المحتلة، شعر مقاومة وصمود، ولكنه ليس شعر ثورة، إنما يمثل فى نظرى شيئين: يمثل تلاعبًا لفظيًا، ويمثل تجزئة لميدان كبير بحدود مصطنعة**)[٤٧]، لكن الدكتور عباس يعرف أن الخلاف مع يوسف الخطيب وغالى شكرى وأدونيس، ليس خلافًا على وجود (المقاومة والصمود) فى قصائد شعراء المقاومة، وإنما يتمركز الخلاف حول قضية تهرّب منها الدكتور عبّاس، وهى الصورة الأخرى فى هذا الشعر، أى فكرة (**التجسير والمعارضة**) التى تنطلق من الإديولوجيا الشيوعية لهؤلاء الشعراء. ويناقش الدكتور عباس الفوارق بين (شعر الثورة فى المنفى) و(شعر المقاومة فى الشمال الفلسطينى)، دون أن يستشهد أو يدرس قصائد شعراء الثورة، باستثناء بعض قصائد معين بسيسو، لكنه يصف (شعر الثورة) بشكل عام أنّه: (**يتميّز بالإصرار على العودة والتنظيم الثورى من أجل تحقيقها والموت فى سبيل حق الإنسان فى أرضه والحنين الطبيعى**)، كما يقول، ويضيف أنّ (**المشترك بين الفرعين: شعر الثورة وشعر المقاومة**)، هو (**الشعور بالحاجز) الذى يفصل الوطن عن المنفى وبالعكس.**[٤٨].

ونحن نلحظ أن الدكتور عباس فى هذه الدراسة يقرأ النصوص قراءة مضمونية، أشبه بتعليقات على النصوص، دون أن يقرأ الظواهر الفنية فى الشعر الفلسطينى الحديث. ونلاحظ أن كلامه عن (شعر الثورة) جاء كلامًا سياسيًا أيضًا، وهو فى هذه النقطة، يلتقى مع كلام يوسف الخطيب - السياسى، برغم التعارض الفكرى بينهما.

- ويتناول الناقد عام ١٩٧٠، تحت عنوان (**الشعر السودانى - نظرة تقييمية**) - بعض قضايا الشعر السودانى، مثل: الغموض والتصوف والتديُّن والشعور بالسودان والجانب التصويرى وموضوعات الشعر، مشيرًا إلى الشعراء: محمد الفيتورى - جيلى عبد الرحمن - صلاح أحمد إبراهيم - محى الدين فارس - تاج السر الحسن وسيّد أحمد الحاردلّو... وغيْرهم. ويقرّ الباحث فى نهاية بحثه بأن منهجه فى هذا البحث - منهج تاريخى.

- وفى نهاية كتابه (من الذى سرق النار)، ينشر إحسان عباس أربع مقالات نقدية ذات طابع صحافى، مثل: مقالة (**فى إحدى أمسيات المربد**)، تناول فيها بالتعليق بعض قصائد مهرجان المربد عام **١٩٧٢**، أى (المربد الثانى)، وفيها بعض الآراء النقدية، مثل معالجته لأزمة - المنهج الانطباعى التأثرى، حيث يقول إنَّ النقد لديه (**يعتمد أول ما يعتمد على إساءة الظن بالانطباع الأول، وعلى التحرز من تكوين حكم عاجل، وعلى تقليب الأثر الأدبى فى فترات متباعدة، ومعايشته مدّة طويلة**)[٤٩]. أما المقال الثانى للدكتور عباس، فهو عبارة عن (**نقد لقصائد نُشرت فى مجلة الآداب - عدد كانون الثانى**

عام ١٩٦٨) للشعراء: أدونيس وصلاح عبد الصبور وسعدى يوسف وبلند الحيدرى وعز الدين المناصرة ومحمد عفيفى مطر وفواز عيد وفدوى طوقان) وغيرهم، وهنا نجد الدكتور عباس يتخذ مواقف نقدية قاطعة ووثوقية وتعميمية، كقوله فى نقد إحدى القصائد: (فكرة القصيدة جميلة، ولكن أداءها كان قاصراً على الوفاء بحقها من الجودة والجمال)[٥٠]، لكنه لا يثبت ذلك بالتحليل. أما المقال الثالث فهو تحت عنوان **(ثلاثة شعراء وثلاث قصائد)**، وهو عبارة عن تعليق على (إحدى جلسات)، **مهرجان الملتقى الشعرى الثانى فى بيروت عام ١٩٧٤**، الذى انعقد بدعوة من النادى الثقافى العربى. أما شعراء **أمسية الافتتاح**، فهم: أحمد دحبور – محمد إبراهيم أبو سنّة – فايز خضّور. والناقد هنا يقدّم ملاحظات عامة حول قصائد هؤلاء فى تلك الجلسة من جلسات المهرجان الذى شارك فيه شعراء عرب آخرون: أحمد عبد المعطى حجازى، سعدى يوسف، عز الدين المناصرة، أمل دنقل، معين بسيسو، عبد الرزاق عبد الواحد، ممدوح عدوان، محمد على شمس الدين، شوقى بزيع، علوى الهاشمى، شوقى بغدادى)، وعلّق على الأمسيات مع إحسان عباس، النقاد: جبرا إبراهيم جبرا، مناف منصور، يوسف اليوسف، كذلك علّق النقاد الأربعة جميعًا على أمسية الختام التى شارك فيها: (سعدى يوسف، عز الدين المناصرة، أمل دنقل)، بتاريخ – ٢٠/١٢/١٩٧٤، لكن التعليقات، بما فيها تعليق إحسان عباس، على **أمسية الختام**، لم تكن مكتوبة[٥١]. أمّا المقال الرابع للدكتور عباس فهو بعنوان **(نقد الأبحاث والقصائد فى مجلة الآداب، حزيران، ١٩٦٠)**، يقول (أخذت

أقرأ قصائد العدد، فوجدتنى غريباً عن أكثر هذا الشعر، ووجدتُ أكثره غريباً عنّى)، وهى قصائد للشعراء: بدر شاكر السيّاب - خليل حاوى - محمد إبراهيم أبو سنّة - محمد عفيفى مطر - سلمى الخضراء الجيوسى - فايز ملص - حسن فتح الباب - حسن النجمى). وبطبيعة الحال لم تكن المقالات الأربعة، اختياراً شخصياً للدكتور عباس، وإنّما تمّ تكليفه بها من إدارة مهرجان وإدارة مجلة. أما مقالات ودراسات إحسان عبّاس فى كتابه (من الذى سرق النار) فهى من جمع وتحرير: وداد القاضى، عام ١٩٨٠- ويفترض أن يُعاد النظر فى ترتيب الكتاب، بفصل ما يتعلق بالشعر الحديث، وإضافته - ربّما - إلى كتاب (اتجاهات الشعر العربى المعاصر)، مع إضافة دراسته عن القصيدة القصيرة عام ١٩٩٣ ومقالته عن قصيدة النثر عام ٢٠٠٢، إلى نفس الكتاب، مع اقتراح بتغيير عنوان الكتاب إلى (اتجاهات الشعر العربى الحديث).

٢-٣- بدر شاكر السيّاب: دراسة فى حياته وشعره:

يطرح هذا الكتاب مشكلة كتابة السيرة الذاتية للشاعر منذ العنوان، فهناك أنماط عدّة فى مجال كتابة فن السيرة الذاتية لشاعر ما:

- **النمط الأول**: أن يكتب **الشاعر سيرته الذاتية بنفسه**، كما فعل نزار قباني، حيث يراوح بين سرد تطور المحطات الحياتية وسرد محطات قصائده وما أثير حولها، وكيف كتبها. وهنا قد يُتهم الشاعر بالنرجسيّة لأنه وهو يسرد يقع فى تجميل وتبرير الوقائع مع حذف السلبى فيها، وقد اتهم بالنرجسية أيضاً: أدونيس ومحمود درويش،

بل إن ناقداً ثقافياً مثل إدوارد سعيد، اتهم أيضًا بالنرجسية، لأن سرديته حول (دوره الشخصى فى التجربة الثورية الفلسطينية) مرتبكة ومتناقضة من وجهة نظر بعض النقاد.

- **النمط الثانى**: أن يكتب **الناقد سيرة شاعر ما**، يعرف شعره جيداً، ويعرف سيرة حياته عن قرب، كأن يكون صديقًا شخصياً له شاركه محطات حياته. وهنا قد يقع الناقد فى تجميل وتبرير كل واقعة فى حياة الشاعر بدافع الحبّ، وقد يقع فى التعسُّف، إذا كان بينهما خلاف واختلاف بدافع التنافُس أو الغيرة أو لأسباب إديولوجية أو سياسية أو شخصية.

- **النمط الثالث**: أن يكتب **ناقد محترف مثل إحسان عبّاس، سيرة شاعر مثل السيّاب**، دون أن يلتقيا على المستوى الشخصى، أى أن يعتمد على روايات الآخرين عن الشاعر، وأن يعتمد على حدسه المعرفى الخاص، حين يربط بين نص السيرة ونصّ الشعر. وهنا يقع التشكيك فى مدى دقة الربط أو عدمه، حيث يلعب البُعد عن الشخصية المدروسة، دوراً سلبياً.

- **النمط الرابع**: أن يكتب **ناقد أو شاعر أو مثقف سيرة شاعر ما، يعتبر شريكًا له فى تجربة الشعر أو تجربة الثقافة المشتركة، أو الحياة المشتركة.** هنا يكون الساردُ شريكًا، وبالتالى تختلط صورة الشاعر الأول بالشاعر السارد عند رواية الوقائع، لأنهما يشتركان فى نفس الواقعة مثلاً. وهنا قد يُتّهم السارد بالنرجسية أو قلّة الأمانة، خصوصاً إذا كان المكتوب عنه قد رحل عن هذه الدنيا. ولكن بالمقابل نتساءل: ماذا لو كانت رواية السارد الشريك صحيحة، فجاءت صورة الراحل سلبية!!

- لكن الأهم من ذلك كله، هو مسألة الربط بين الشعر والحياة، ونحن نعرف أن الشعر ليس انعكاساً حرفياً للسيرة الذاتية، بل قد يكون أحياناً، نقيضاً تاماً للنص، لأن الشعر ملىءٌ بأحلام المستقبل وأوهام الماضى والحاضر.

- تحت عنوان (**أحجار جيكور**)، يبدأ إحسان عباس بوصف جغرافى تاريخى اجتماعى لمكان ولادة وطفولة وشباب الشاعر بدر شاكر السياب، فى قرية - **جيكور**، قرب مدينة **البصرة**. ويتحدث عن أسرة السيّاب الصغيرة والكبيرة. وتحت عنوان (صورة وذكريات)، يتحدث الباحث عن: **(الضعف الجسمانى) و(الافتقار إلى الوسامة) و(حكايات الجدّ والجدّة والعمّة) و(شناشيل شرفة منزل الإقطاعى)** التى كان ينتظر السيّاب تحتها، لعلّه يلمح ابنة الجلبى، الزعيم الإقطاعى، فيبدأ إحسان عباس بأولى خطوات الربط بين السيرة الذاتية والنص الشعرى (قصيدة شناشيل ابنة الجلبى). ثمّ يتحدث الباحث عن مدرستى السيّاب: الابتدائية - باب سليمان، والثانوية - مدرسة البصرة، حتى عام ١٩٤٢، وأقدم قصيدة مؤرّخة للسيّاب تعود إلى عام ١٩٤١: (وهى ركيكة النسج) - يقول الدكتور عباس - تقلد على محمود طه الشاعر المصرى(٥٢).

ثم ينتقل الباحث تحت عنوان (بواكير الشعر)، بادئاً بالإشارة إلى ازدهار الرومانطيقية الشعرية العربية (محمود حسن إسماعيل - على محمود طه)، دون أن يشير إلى أبى القاسم الشابى فى معظم أجزاء الكتاب، وكأن السيّاب تأثر فى بدايته بالشاعرين السابقين، وكأنه لم يقرأ حرفاً واحداً لأبى القاسم الشابى. وهنا يعتمد الدكتور

عباس، اعتماداً كبيراً على الرسائل المتبادلة بين السيّاب والشاعر العراقى أيضًا - **خالد الشواف**، ويشير إلى تعاطف السياب- الشاب، مع ثورة رشيد عالى الكيلانى، كما يشير إلى (النغمة الدينية) فى موضوعات السيّاب الإنشائية. ثمّ يتناول الدكتور عباس تحت عنوان (راعٍ دون قطيع) - المشهد الريفى وحياة الرعى فى حياة وقصائد السيّاب، المتأثر بغنائيات على محمود طه، ويربط بين (هالة البدوية) التى ترعى أغنامها فى أبى الخصيب، وبين قصيدة (مزمار الراعى) عام ١٩٤٢- ثمّ تحت عنوان (بين الأقحوانة وذات المنديل)، يشير الباحث إلى انتقال السيّاب إلى دار المعلمين فى مطلع العام الدراسى (١٩٤٣- ١٩٤٤)، وهنا تبدأ **مرحلة بغداد**، حيث يقع فى الحب من طرف واحد: إحداهما يسمّيها - الأقحوانة، وأخرى يسميها فى قصائده - ذات المنديل الأحمر. ويربط الباحث عدداً من قصائد الحب فى هذه المرحلة بهاتين الفتاتين، الطالبتين فى دار المعلمين، وذكر الفتاة المنتظرة فى الريف. ثمَّ يكتب الباحث تحت عنوان (الهوى المبكر)، بأن ثقافة الشاعر أخذت تتّسع، فهو يعرف بعض قصائد ابن الرومى ومهيار الديلمى، ويقرأ كتاب أحمد الصاوى محمد عن الشاعر الإنجليزى شيلى، وترجمة قصيدة البحيرة للشاعر الفرنسى - لامرتين. ويرى إحسان عبّاس أنَّ (صلة السيّاب بالمتنبىّ - إنْ وجدت، ظلَّت ضعيفة الأثر)(٥٣)، ويتعرَف السيّاب فى السنة الثالثة على زميلة له فى الكلية. وتحت عنوان (**الانتماء الشيوعى**)، يخمّن إحسان عبّاس بأنّ تاريخ انتماء السيّاب لعضوية الحزب الشيوعى العراقى، هو (أواخر عام ١٩٤٥)، وبقى

فيه – وفق السيّاب نفسه – ثماني سنوات. ويروى الباحث قصة هذا الانتماء بأسلوب متدرّج، مُشيرًا إلى تشكّل الحزب الشيوعى العراقى من فرعين، هما: جماعة فهد (يوسف سلمان يوسف) وجماعة (العصبة) اليهودية العراقية، حيث اندمج الفرعان، لكن إحسان عباس يعتمد هنا فى هذا التأريخ على مرجع إنجليزى واحد.(٥٤)، مع هذا يرى الدكتور عباس أنَّ عدم الاندماج بين (**المرأة التى يحب**) و(**عضوية الحزب**) هو سبب رئيس فى رفضه – أى السيّاب – للشيوعية فيما بعد. وفى عام ١٩٤٧، اعتقل فهد – يقول الدكتور عباس – من قبل نظام نورى السعيد الذى بدأ عهده بسياسة قمعية (غايتها استئصال الشيوعية من جذورها)، وكانت التهمة الكبرى الموجهة لفهد وجماعته هى الصهيونية، ولعبت شهادة مالك سيف، أحد أعضاء الحزب، دورًا هامًّا فى إدانة المعتقلين. وصدرت أحكام الإعدام بحق (فهد) واثنين من رفاقه)(٥٥). وفى هذه الفترة **كتب السيّاب قصيدته (هل كان حبًا) بتاريخ– ٢٩/١١/١٩٤٦**، مؤرخًا بها بداية اتجاهه نحو الشعر الحديث (الحُرّ). وتحت عنوان (**من الوثبة إلى النكبة**)، يشير الباحث إلى وثبة كانون الثانى عام ١٩٤٨، احتجاجًا على معاهدة بورتسموث التى صاغها الاحتلال البريطانى مع حكومة صالح جبر، وكان للشيوعيين دور قيادى فى هذه الوثبة – الانتفاضة، لكن السيّاب لاحقًا أخذ يقول: (**لعلّ دور الشيوعيين، كان أتفه الأدوار**)، مع أنَّ السيّاب فى زمن الوثبة، شارك فى احتفال شيوعى تأبينى لشهداء الوثبة بقصيدة. ثمّ جاءت حرب فلسطين عام **١٩٤٨**، وشارك الجيش العراقى فى تلك الحرب، (وكان دوره مشرفًا)

كما يقول إحسان عباس(٥٦)، لكن الحزب الشيوعى العراقى، **أصدر** منشوراً - يقول الدكتور عباس - يؤيد قرار تقسيم فلسطين، حيث يتساءل المنشور (ما ذنب اليهود المساكين القاطنين فى فلسطين، أنلقيهم فى البحر، ثم نؤلف حكومة عربية خالصة!!)، والرواية هنا للسيّاب لاحقًا، لكن هذا النص يؤكد أن شائعة (رمى اليهود فى البحر) كمصطلح، كانت سابقة لتأسيس منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٦٤- ثم أصدر الحزب الشيوعى العراقى منشوراً اعتبر فيه **تأييد قرار التقسيم، خطأ تاريخياً**. يقول السيّاب لاحقًا (لقد خُنت قوميّتى وتنكّرت لكل القيم الروحية. إذن فأنا أحقر من الصعلوك اليهودى خضورى الذى سافر إلى إسرائيل)(٥٧).

وتحت عنوان (**المنتظرة**)، يذكر الباحث أنَّ السيّاب أصدر بمصر (**أزهار ذابلة**) عام **١٩٤٨**، وكتب مقدمته رفائيل بطّى. وفى هذه الفترة توثّقت صلة السياب بالجواهرى، أحد أقطاب حركة أنصار السلام. وكتب قصائد مجموعته (**أساطير**). وهنا عاد الباحث للإشارة إلى قصائد السيّاب فى عشق المنتظرة فى الريف. وتحت عنوان (المعلم المفصول) يقول الباحث إنَّ الشاعر حصل على شهادة البكالوريوس فى اللغة الإنجليزية وآدابها من دار المعلمين العالية، فعيّن فى مدرسة الرمادى الثانوية معلّمًا، وبدأ نشاطه التدريسى (**١٩٤٨- ١٩٤٩**). أمَّا عن ثقافته الشيوعية، فيحاول الدكتور عباس التقليل من شأنها: (مفهوماته عامة فى هذا الصدد وهى خليط مشوش من قراءته لمنشورات الحزب، بل وقراءته للأدب المضاد للاتجاه الشيوعى)(٥٨)، وكأن عبّاس يمهد لتقديم مبرّرات الانفصال

اللاحق للسيّاب عن الحزب. وهنا فصل السيّاب من عمله فى مدرسة الرمادى بسبب عضويته فى الحزب. ثمّ أعدم فهد والشبيبى وزكى بسيم ويهودا صديق من قيادة الحزب فى شباط ١٩٤٩، - والكلام دائماً هنا للدكتور عباس - وأصيب الحزب بانتكاسة شديدة. ثم عمل بدر فى **شركة نفط البصرة**، وشارك فى إضراب موظفى الشركة عام ١٩٤٩ (من باب طلب السلامة) كما يقول عباس. وصدر ديوانه (أساطير) عام ١٩٥٠ وهو ديوانه الثانى. وتحت عنوان (أساطير)، كتب الدكتور عباس غن قصائد الديوان التى يعتبرها جسراً بين مرحلتين، فهى مختلطة الأشكال. فالشاعر **(برغم اعتماده للشكل الجديد، قلّما يغفل القافية فى هذا اللون من الشعر)**(٥٩).

ثمّ يناقش الباحث مزاعم السيّاب (**هل كان حبّاً**) ومزاعم نازك الملائكة (**الكوليرا**)، مع ميل واضح للدكتور عباس، لصالح نازك، حول من كتب الشعر الحرّ أولاً، فيقول **(عثر السيّاب عفواً على قالب صبّ فيه قصيدته: هل كان حبًا، ووضعت نازك مخططًا عامداً للخروج بالقصيدة إلى شكل جديد، لكن كُلاً منهما كان يعمل مستقلاً عن الأخر، متأثراً ببعض أشكال الشعر الأجنبى)**(٦٠).

وهنا نرى أنه من الخطأ اعتماد روايتى السيّاب ونازك، لقصيدتين، لم تأخذا معنى الحداثة بشكل جذرى، كبداية لحركة الشعر العربى الحديث، فالتأريخ الأقرب للدقة هو تاريخ **(ولادة الظاهرة الجديدة الجماعية)**، أى عام ١٩٥٣، عندما تأسست **(مجلة الآداب)** البيروتية، وأصبحت منبراً جماعيًا لشعراء الشعر الحرّ الشباب من الوطن العربى كله.

- أما الباب الثاني من الكتاب وهو بعنوان (**البحث عن الملحمة**)، وتحت عنوان فرعي هو (**فجر السلام**)، أشار الباحث إلى أن السيّاب كتب **قصائد طويلة**. هي: **فجر السلام وحفّار القبور والقيامة الصغرى**، ويصف السيّاب قصيدته - فجر السلام - لاحقًا (كانت تلك القصيدة من الشعر الشيوعي النموذجي، فقد شحنتُها بأفكار حركة السلام)[٦١] ويصفها الدكتور عباس أنّها قصيدة ذهنية واعية، تعتمد مبدأ التقابل بين جانبي الخير والشر، بين السلم والحرب)[٦٢] لكن هذه القصيدة - برغم ما يعتريها من سمات الضعف الفني - ومعها قصائد: القيامة الصغرى ومقل الطغاة، تومئ إلى تحول لدى السيّاب في الموضوع الشعري، لأن السيّاب - كما ينقل الباحث - (كان يقول إنّ الشعر السياسي - برغم قصوره - أفضل من الشعر الذاتي)[٦٣]. وهكذا كتب لاحقًا قصائد طويلة، مثل: **المومس العمياء - الأسلحة والأطفال - أنشودة المطر**. ويتناول إحسان عباس تحت عنوان (**حفّار القبور**)، هذه القصيدة بالتحليل المضموني التفسيري النفسي، محاولاً ربطها بفكر السيّاب الشيوعي. وتحت عنوان (**يا مُهلك موسى ومنجي فرعون**)، يعود إحسان عبّاس لمواصلة السيرة الذاتية للسيّاب، حيث يشتغل الشاعر مترجمًا في الصحف، ويروي قصة الحب العابر من طرف السيّاب لليهودية العراقية الشيوعية - مادلين، وقصة هرب السيّاب إلى **إيران** ثمّ **الكويت**، وقراءاته في الكويت للأدب الأجنبي، ثمّ عودته إلى العراق بعد ستة أشهر قضاها في الكويت. ثم سفره مرّة أخرى إلى إيران، حيث مكث فيها برعاية حزب تودا الشيوعي الإيراني، لكنه عاد إلى العراق. يقول إحسان

عباس (إنَّ السيّاب عاد من الكويت بثلاث قصائد طويلة: **الأسلحة والأطفال والمومس العمياء، وغريب على الخليج**، وهى متوسطة الطول، وكأن أُمنية السيّاب كانت أن يُعرف بين الناس بشاعر القصائد الطويلة(٦٤). ويرى الدكتور عباس أنَّ قصيدة **الأسلحة والأطفال**، صورة لحرية الإرادة الإنسانية والفعل الإنسانى وقدرة الإنسان على التغيير، لكن قصيدة **المومس العمياء**، تمثل أقسى أنواع الجبرية. وهو يحلّل القصيدة تحليلاً مضمونيًا مقارنًا، لكن السيّاب عندما أعاد نشر القصيدة فى ديوانه - أنشودة المطر (دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠) - يقول الدكتور عبّاس - ، أجرى فيها بعض التغيير والحذف، حيث حذف من القصيدة، كل شىء يتحدّث عن (طواغيت وول ستريت)، كما أسقط المقطع الذى يتحدّث عن (حى الزنوج)، لكن الدكتور عباس، برغم أنه يشير إلى سرّ الحذف، فإنه لا يقطع فى الحكم أنَّ من فعل ذلك هو السيّاب نفسه، أم دار مجلة شعر، المتهمة بالتمويل من وزارة الخارجية الأمريكية، لكنه يعترض على مبدأ الحذف وسرّ الحذف بقوله: (من العسير أن نتصور مفكرًا يتنازل عن نزعته الإنسانية فى سبيل عرض هذا الأدنى - أعنى المراضاة والمجاملة، والفوز لقاء ذلك، بطبعة أنيقة لديوان شعر)(٦٥)، لكن إحسان عباس سبق أن قال إنَّ السيّاب **(كان سريعًا إلى الترضية، وهى خلّة فيه، أسىء استغلالها فى بعض قصائده وغاياتها)**(٦٦). ثمّ تناول إحسان عباس بنفس المنهجية، أى التحليل المضمونى النفسى من خلال أسلوب التعليق والربط، قصيدة المومس العمياء، فيطلق أحيانًا حكمًا تعميميًا مثل: (قصيدة متميزة، أو

نموذج للقصيدة كما يريدها الشعر الحديث)[٦٧].ويصل الدكتور عباس إلى قصيدة (**أنشودة المطر**) وقصيدة (**غريب على الخليج**)، فهما وجهان لعملة واحدة، كما يقول، ويصف (أنشودة المطر) أنّها (بسيطة، لقطة واحدة استطاعت أن تغوص إلى سر الوجود، صورها نابضة ومنفتحة، فهى كما يضيف: قصيدة مبنيّة فى داخلها بناء تكاملياً، وفى خارجها تتكئ على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى الجزئيات، ويختتم قوله هذا بتعميم: (هى أول قصيدة من نوعها فى شعره، وهى فاتحة ما يمكن أن يُسمَّى - شعره الحديث)[٦٨].

وتحت عنوان (انفصام الرابطة الحزبية) يقول الباحث إنَّ السيّاب عاد إلى بغداد، فوُظِّفَ فى مديرية الأموال المستوردة، ومضى السيّاب - يقول عبّاس - (فى المكايدات شوطاً آخر، ليوجد لنفسه عذراً فى الانفصال، مستمداً من أحداث الواقع، فنشر قصيدته - المومس العمياء)[٦٩]، تمهيداً للانفصال عن الحزب الشيوعى، ويؤكد إحسان عباس ما يلى: (**أخذ يلمع فى الاتجاه اليسارى اسم شاعر آخر، هو عبد الوهاب البيّاتى، فلم يغفر السيّاب لليساريين، ولم يغفر للبياتى هذه الجرأة التى منحته الشهرة، ولم يغفر للزمن ذنبه فى أن أتاح للبيّاتى تلك الفرصة**)[٧٠]. وهنا بدأت المعارك الأدبية، لهذا وقف البياتى وعبد الملك نورى فى صفّ، فى مواجهة - السيّاب وكاظم جواد ومحى الدين إسماعيل. ويسرد الدكتور عباس تحت عنوان (**فترة مجلة الآداب**) - قصة المعارك الأدبية بين الشاعرين، فحين ظهر ديوان البياتى (أباريق مهشّمة)، كتب كاظم جواد مقالاً فى مجلة الآداب (عدد تموز ١٩٥٤)، كشف فيه عن الغارات التى شنّها

البيّاتي على أشعار الآخرين، حتى استلبها وأدرجها في شعره، فثار البيّاتي وكتب مقالاً في جريدة الوادي، هاجم فيه كاظم جواد ومجلة الآداب، وقصّ السيّاب مَقال البيّاتي، وأرسله إلى سهيل إدريس مع رسالة تقول إنّه أي السيّاب يعبر عن أسفه لما قيل في حقّ سهيل إدريس، وعن سخطه على مقال البياتي، ووصف السيّابُ - البياتي وعبد الملك نوري بالعصابة المتآمرة. وفي هذا الطقس من الاتهامات كتب السيّاب **قصيدة (المخبر)**، مرفقة بالآية القرآنية: (أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا)، لكن دار مجلة شعر حذفت الآية عند نشر القصيدة في (أنشودة المطر). ثمّ خاض السيّاب معركة في مجلة الآداب من طرف واحد، ضدّ الناقد اليساري اللبناني رئيف خوري، لأنه انتقد قصيدته (رؤيا فوكاي) ولأنه امتدح قصيدة **صلاح عبد الصبور**، فنقل السيّاب المعركة ضدّ عبد الصبور، حيث أرسل إلى سهيل إدريس، رئيس تحرير الآداب، يصف عبد الصبور أنه: (شخص يجهل حتى أوزان الشعر). ثمَّ يشير الدكتور عبّاس إلى زواج السيّاب عام ١٩٥٥ من **(إقبال)**. وإلى صدور **مختارات لعشرين شاعراً مترجمة عن الإنجليزية**. ويلفت الانتباه إلى ضرورة المقارنة بين هذه القصائد المترجمة وما صارت إليه في العربية، لكن الدكتور عباس، لم ينتبه إلى ما قيل لاحقًا من أن قصيدة السيّاب (أنشودة المطر)، وقعت تحت تأثير قصيدة لشاعر صيني، كانت قصيدته من ضمن هذه المجموعة المختارة. وقد كتبت مجلة الثقافة الوطنية في بيروت، مقالاً قالت فيه: (وهذا شخص اسمه بدر شاكر السيّاب أصدر كتابًا، ضمَّ طائفة من القصائد لشعراء من الفاشست النازيين

أمثال: **إزرا باوند**، ومن الجواسيس الذين اشتغلوا فى الانتلجنت سيرفس من أمثال: **ستيفن سبندر**)[٧١]، ويقول عباس إنّه علي الرغم من أن المعركة مع صلاح عبد الصبور، قد جعلت حدّة الخصومة بين السيّاب والبياتى خافتة الصوت، فإن جذوة الغيرة لم تخمد بين الشاعرين، فقد استمرّ الشاعران يتراشقان عبر الأقنعة الأخرى، أى بتحريض آخرين من الصحفيين للكتابة نيابة عنهما ضدّ بعضهما، أو يتراشقان مباشرة، فيصف البياتي، السيّاب أنَّه (**من شعرائنا الشباب الأوائل**). ويقول الدكتور عباس تحت عنوان (نحو القومية): إنَّ السيّاب مكث فى الحزب الشيوعى ثمانى سنوات (١٩٤٦-١٩٥٤)، وإنه (لو راجعنا حصيلة الشعر الذى يمثل ذلك الاتجاه، لوجدنا أن ما تبقى منه، لا يمثل إلاّ نسبة ضئيلة فى شعر السيّاب)- و (**لم يقل السيّاب ثمانى أو تسعًا من القصائد يرضى عنها فى نصرة عقيدته الشيوعية**)[٧٢].

وفى فصل آخر يتناول الدكتور عباس (الينابيع الثقافية)، والمؤثرات الأجنبية فى شعر السيّاب، بمنهج المقارنة. وتحت عنوان (الألوهية والقصائد الكهفية)، يقرأ الباحث عدداً من قصائد السيّاب. وتحت عنوان (تعتيم فى المبنى والموضوع)، يشير إلى قصيدة (تعتيم)، قائلاً إنَّه (ليس فى شعر السيّاب، ما يضارع هذه القصيدة إخفاءً للرمز مع استغلاله دون خلل)[٧٣]، لأن السيّاب كان يستخدم الرموز الإغريقية بشكلها الخام، دون هضم، أى أنه ينظم الأساطير الإغريقية نظمًا عقلانيًا، لا ليونة فيه. وتحت عنوان (بين النقد والصحافة)، يقول الدكتور عباس إنَّ السيّاب لم ينشر فى عامى

١٩٥٧ و١٩٥٨، إلاّ أربع قصائد: ثلاث منها فى **مجلة شعر البيروتية،** (لأنه كان بحاجة إلى مورد آخر من الرزق، وقد أتاحت له مجلة شعر، مثل هذا المورد، فتحول إليها تلقائيًّا)[٧٤]، فابتعد عن مجلة الآداب. ودعى السياب من قِبَل مجلة شعر لزيارة بيروت، فألقى شعره فى أحد مدرّجات الجامعة الأمريكية، وألقى كلمة قارن فيها بين الشعر والدين، ويدعو الدكتور عباس، القارئ إلى الانتباه إلى هذا الوصل بين الروحانية وصورة القديس يوحنا فى كلمة السيّاب. وعاد السيّاب مزهوًّا بالذاتى والقطرى، حين كتب فى جريدة الشعب (٢٢/٦/١٩٥٧) العراقية: **(لقد ثبت لى أن الشعر العراقى الحرّ، متقدّم على جميع ما هو موجود فى البلاد العربية، من حيث الكمية والجودة)**[٧٥]، ويضيف السيّاب أنَّ **(شوقى يبدو قزمًا إلى جانب الجواهرى العظيم!)**[٧٦]. وتنفجر معركة جديدة بينه وبين كاظم جواد حليفه السابق، حين وصفَ السيّابُ شعرَ جواد أنّه، (يعتمد الهياج، مما يفسد إمكانياته)، فثار كاظم جواد وردَّ أنَّه سيتولّى فى القريب العاجل، الكشف عن مصادر شعر السيّاب، **(الذى رفعته يوما ما جهة معروفة فى العراق، والذى ترفعه الآن جهة معروفة فى لبنان)**[٧٧]، وهنا يحسم الدكتور عباس الأمر بقوله: (ليست مهمّة الدارس أن يكون طرفًا فى هذه الخصومة، ولكن النظرة الموضوعية، تستدعى أن نسجل أنَّ الحاجة المادية المرهقة لدى السيّاب، لم تترك له فرصة الاختيار، فأخذ يهتم بالمكافأة التى ينالها على جهده، دون أن يتوقف للسؤال عن مصدرها، أقول: إنه كان فى حاجة ماسّة إلى ما تدفعه له مجلة شعر، لقاء قصائده)[٧٨]، لكن هذا الحسم، ظل

مجرّد تبرير وبحث عن عذر للسيّاب، دون أن يوضح الدكتور عبّاس الموضوع أكثر، والمسألة الأخرى توحى أنَّ (مجلة شعر) كانت موضع شكّ منذ صدورها، وليس منذ الضجة التى أثيرت لاحقًا حول شقيقتها (حوار)، فعلى الأقل كان هذا الشك موجودًا لدى بعض الشعراء العرب، وهذا واضح من الغمز الذى أشار إليه كاظم جواد.

وتحت عنوان (ولكن... متى كنت شيوعيًّا)، يتعرض الباحث لثورة تموز ١٩٥٨ فى العراق بقيادة عبد الكريم قاسم، حيث امتدح السيّاب هذه الثورة فى قصيدة لم ينشرها فى دواوينه. ويروى الدكتور عباس أنَّ الشاعر الكويتى على السبتى، صديق السيّاب، يعتقد أنَّ السيّاب فى تلك الفترة، حاول الاتصال بالشيوعيين فصدّوه، وقرّبوا إليهم البيّاتى، ويعلق الدكتور على ذلك بقوله **(إن وجود السيّاب والبياتى فى حزب واحد ليس فيه تناقض)**[٧٩]، وهذا القول للدكتور عباس... يتناقض مع ما أكده سابقًا من أن وجود البيّاتى فى الحزب وتلميع الحزب له هو السبب فى ابتعاد السيّاب. ثمَّ كتب السيّاب سلسلة مقالات، ضمّنها أقسى أنواع الهجوم على الشيوعيين، تحت عنوان (كنتُ شيوعيًّا). وهكذا – وفق تعبير الدكتور عباس – **(أدان السيّاب نفسه قبل أن يدين الآخرين)**. ويتساءل عباس: ما علاقة امرئ يسجل تجربته مع الحزب الشيوعى، بعرض رواية جورج أورويل (١٩٨٤) فى غير مقالة واحدة!– وهكذا حكمت السذاجة – يقول عبّاس – على بدر أن يتناول كل أدب غير شيوعى بوصفه (رائعًا!!) و(عظيمًا!)، وأن ينسب كل شعر أو أدب شيوعى إلى التفاهة والسخف)[٨٠]، وقد امتدح فى هذه المقالات عبد الكريم

قاسم، واصفًا إياه أنَّه (زعيمنا الأوحد) و(الزعيم الفذّ)، ويضيف الدكتور عباس: لقد انزلق السيّاب فى مزلق عسر، حين نصّب نفسه عدواً للشيوعية، وقد كان واعيًا تمام الوعى، حين قال: (نعم إننا نلتقى مع الاستعمار فى عدائنا للشيوعية)، ووصل به الحدّ إلى التصريح: (إنَّ مكارثى أشرف ألف مرّة من كثير من الذين يعتبرهم الشيوعيون قادةً كبارًا)[٨١]. وفى هذه الفترة - كما يروى الدكتور عبّاس- كان السيّاب، يقضى وقته مع صديقه جبرا إبراهيم جبرا، وقد صدرت مجموعته (أنشودة المطر)، عند نهاية عام ١٩٦٠ عن دار مجلة شعر فى بيروت. وكان منهمكًا فى ترجمة كتاب عن الإنجليزية لصالح مؤسسة فرانكلين - فرع بغداد. وفى كلام الدكتور عباس تلميح له معنى بالتأكيد.

وتحت عنوان (تموز - المسيح)، يشير إحسان عباس إلى تحوّل السيّاب نحو بعض الرموز بتأثير إديث سيتول ومجلة شعر، مثل الرموز المسيحية ورمزية تموز، وهذا نابع من نزعة المراضاة لمجلة شعر أو التكيف الطوعى، كما يقول.

ثم يقرأ إحسان عباس بعض قصائد عام ١٩٦٠، تحت عنوان **(سربروس فى بابل)**، قراءة مضمونية لتحليل الرموز المسيحية والتموزية، ويشير إلى الصور المفزعة فى القصائد. وتحت عنوان **(عولس ينتظر المعجزة)**، يكتب الباحث أنَّ السيّاب عاد إلى البصرة، ليعمل موظفًا فى مديرية الموانئ، لكن سجلّه الشيوعى القديم ظلّ يلاحقه، برغم أنه كتب ذات يوم (يا أعداء الشيوعية اتّحدوا)، فقد تمّ اعتقاله مع البعثيين والشيوعيين فى سجن واحد. وقد أثّر السجن

على جسده النحيل. خرج من السجن ليمرّ على المقهى القديم، حيث يلقى التحية على رفاقه الشيوعيين القدامى، لكنهم لم يردّوا التحية، وإنما لاذوا بالصمت عامدين. ومن أحداث عام ١٩٦١ - يقول الدكتور عبّاس - مشاركة السيّاب وأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا وسلمى الخضراء الجيوسى فى **(مؤتمر الأدب العربى المعاصر فى روما)**، الذى شارك فيه ستيفن سبندر، برعاية منظمة حريّة الثقافة(٨٢)، التى ثبت لاحقًا أنها تُموَّل من المخابرات الأمريكية ، فى إطار الحرب الباردة الثقافية. ويعود إلى بيروت بعكازين بصحبة زوجته إقبال، **فقد بدأ المرض ينهش جسده منذ عام ١٩٦٢**، لكن العلاج فى بيروت لم يكن كافيًا، فعولج فى **لندن وباريس** على حساب منظمة حرية الثقافة، وقرر الطبيب أن لديه (**اضطرابًا عصبيًا فى المنطقة القطنية من العمود الفقرى، هو الذى سبب له الشلل فى ظهره وساقيه**)(٨٣)، وحين عاد إلى **العراق**، عيّنته منظمة حرية الثقافة مراسلاً لمجلّة حوار البيروتية، فى العراق. وفى مطلع ربيع ١٩٦٤ تقرر نقله إلى الكويت للعلاج، لكن المرض اشتدّ عليه، **فتوفى بنَزلة رئوية شُعبية بتاريخ ٢٤/١٢/١٩٦٤**- يقرأ إحسان عباس بعد ذلك الرموز فى قصائد السيّاب، كذلك يقرأ بعض الأساطير التى نظمها السيّاب شعرًا، ويضع خاتمة يلخّص فيها المحطات الشعرية الأساسية، حيث يرى أنَّ **السيّاب (شاعر محدث يطير بجناح واحد)** هو جناح الشعر، أما الجناح الثانى فهو جناح الفكر الذى يقلّل عباس من أهميته لدى السيّاب، كما يشير إلى التنوع الإيقاعى والوزنى فى أشعار السيّاب. ومن الناحية المنهجية يقول الدكتور

عباس إنَّ دراسته عن السيّاب **(رفضت أن تجعل من الشفقة التى أثارها موت السيّاب، أو النقمة التى بعثتها تقلباته فى الحياة، رائدها الحكم على شعره)**(٨٤).

- بعد أن عرضنا لكتاب إحسان عباس عن السيّاب، وناقشناه فى مواقع مختلفة، نضع **الملاحظات التالية**:

أولاً: استخدم الدكتور عباس، أسلوب المراوحة بين قراءة السيرة الذاتية، وقراءة النصوص، وكانت لديه قدرة فائقة على الربط بين التفاصيل.

ثانياً: استخدم أسلوب التحليل النفسى فى قراءته لسيرة حياة السيّاب، وله اكتشافات تتميّز بالذكاء وحدّة التأمُّل، أو كما يسميه هو (التقليب المستمر)، وهو يقرأ كل الاحتمالات، ولا يوجه تفسير الواقعة الواحدة إلاّ قليلاً.

ثالثاً: يثق كثيراً بالرسائل المتبادلة بين السيّاب والآخرين، وهذا له وجهان إيجابى وسلبى، فالسلبى هو أن الرسائل تعبر عن هشاشة وضعف السيّاب النفسى، والإيجابى أن الرسائل تكشف معلومات غير منشورة.

رابعًا: المعروف أن الدكتور عباس، مثقف مستقل، لهذا عالج بهدوء وموضوعية مسألتين مركزيتين فى حياة السيّاب، هما: (الانتماء الشيوعى) و(السقوط فى أحضان منظمة حريّة الثقافة) الأمريكية فى ظل الحرب الباردة بين المعسكرين الرأسمالى والاشتراكى. كذلك عالج بموضوعية مسألة التنافس بين السيّاب والبيّاتى، لكنه كان أكثر تعاطفًا مع قصائد نازك الملائكة.

خامسًا: لجأ في معظم الأحيان إلى التحليل المضموني لقصائد السيّاب، لكنه لم يتجاهل الشكل، مع هذا فهو يفصل بين الشكل والمضمون، فيتعامل معهما كجناحين منفصلين لطائر واحد.

سادسًا: برغم أنه استخدم المنهج التاريخي النفسي، إلاّ أنّ الدكتور عباس، له دائمًا رؤية شخصية تذوقية، لا ترتبط بالمناهج، نابعة من شدّة التأمل للنصوص.

سابعًا: نعتقد أن كتابه عن السيّاب، هو أفضل كتاب عن شاعر، في مجال ربط السيرة الذاتية بالنصوص.

٣-٣- اتجاهات الشعر العربي المعاصر:

يرى إحسان عباس أنَّ عدّة عوامل، ساهمت في استمرارية حركة الشعر الحديث، منها:

١- التضامن الصامت: ظلّ الشعر الحديث بمنأى عن الانقسامات الداخلية، فاحتضنت الحركة معظم الانتماءات والنظرات والمواقف، فتشكل نوع من التضامن الصامت بين أعضاء الحركة ضدّ المدرسة التقليدية المحافظة في الشعر، فلم تحدث انشقاقات أساسية، باستثناء هجوم السيّاب على البيّاتي وصلاح عبد الصبور، وكتاب نازك (قضايا الشعر المعاصر) الذي انتقد بعض عيوب الشعر الحديث، ونقد أدونيس لشعر المقاومة الذي اعتبره: (رافداً ثانوياً، وليس ثوريًا) وَ(محض حماسة لا تفعل شيئًا) وَشعر (محافظ منطقي مباشر ينطلق من القيم التقليدية) وأنه يقع (خارج الثورة). باستثناء هذه الانقسامات الصغيرة، لم يحدث شرخ في التضامن مع حركة الشعر الحديث.

٢- إفساح المجال للشعر الحديث فى (**المجلاّت**)، خصوصاً: **مجلة الآداب**، ثمّ - **مجلة شعر**، ثمّ **مجلة حوار ومجلة مواقف**، وكلها صدرت فى بيروت. لكن الدكتور عباس لا يذكر دور الملاحق والصفحات الثقافية فى الصحف، ولا دور الأحزاب المعارضة والحكومات سلبًا وإيجابًا، عندما حدث التوافق على شرعية الشعر الحديث، منذ عام ١٩٦٧ تقريبًا.

٣- **دور النشر**: التى ساهمت فى طباعة الدواوين وتوزيعها، وخصوصًا: **دار الآداب، ودار مجلة شعر، ودار العودة، فى بيروت.**

ويشير الدكتور عباس إلى رحيل أعداء الشعر الحديث، مثل: عباس العقّاد وعزيز أباظة وصالح جودت و(عامر بحيرى) وغيرهم. ولكن بقى للحركة أعداء من خارجها، ووفق الدكتور عباس، فالأعداء ثلاثة أنواع:

الأول: الأغنية: فهى شديدة المحافظة، تحمل رومانطيقية كاذبة، حتى إنّ (**مدّ جسر بينها وبين القصيدة الحديثة، ليبدو أمراً متعذراً**)[٨٥]، لكن الدكتور عباس هنا، لم يراقب بدايات التجسير بين الأغنية والشعر الحديث، كما فى محاولات: عبد الحليم حافظ ومارسيل خليفة ومصطفى الكرد، على سبيل المثال.

ثانياً: المدرسة: فالمناهج المدرسية ما تزال تقليدية لا تقبل الشعر الحديث بسهولة. لهذا يطالب الدكتور عباس بجعل مادة الشعر الحديث، جزءًا من الثقافة المدرسية. لكن عباس لم ينتبه إلى أن الأمر ليس مرهونًا بالمعلّم وحده، بل بمنظور السلطة للحداثة.

ثالثاً: الملتقيات والمهرجانات: يرى أن إنشاد الشعر فى الملتقيات يحرف الشعر الحديث عن وجهته (**لأنه فى صورته الحقيقية غير قابل**

للإلقاء فى ملتقيات عامة[٨٦]، لكن الدكتور عباس، عاش ورأى وشارك فى هذه المهرجانات ناقداً أحياناً، أو مستمعاً، ورأى فى السبعينيات، الإقبال الجماهيرى الواسع، لكن التسعينيات وقد عاشها، أفسدت مسألة علاقة الشعر بالجمهور، حين أصبحت المهرجانات تستقبل قصيدة النثر، حيث تحوّل الجمهور - كما يريد الدكتور عباس - إلى ندوات صغيرة، يحضرها جمهور محدود جداً.

ثمّ يرى الباحث أن مصطلحى (**الشعر الحرّ**) و (**الشعر العمودى**)، مصطلحان قاصران، وهو يرى أن إيجاد تسمية شاملة، ليس بالأمر السهل، كما أن **معظم التسميات للشعر الحديث، ظلّت مرتبطة بالشكل،** وهو يقترح مصطلح (**الشعر المُغصّن**)، لكنه يؤكد أن **كل محاولة لن تستطيع أن تطمس مصطلح (الشعر الحر)،** لسهولته وشيوعه والابتهاج بإيحاءات الحرية فيه، كما يقول. لكن الدكتور عباس نسى أن أصحاب قصيدة النثر مثلاً، أطلقوا على الشعر الحُرّ الحديث، مصطلح (قصيدة التفعيلة)، وبسبب هيمنة كتّاب قصيدة النثر على وسائل الإعلام، نجحوا تقريباً فى جعل النقاد، يستعملون مصطلح (قصيدة التفعيلة) بشكل واسع، لكن كتّاب قصيدة النثر، اختطفوا تسمية (القصيدة الحرّة) من الشعر الحرّ، وأطلقوها على أنفسهم!!. وحول الموقف من (**الشعر الحديث الحُرّ**)، ومستقبله، يناقش عباس، آراء نازك الملائكة وأدونيس، وهو يرى أن **الحقيقة تقع فى مكان بينهما**.

وفى الفصل الثانى، وهو بعنوان (**دلالة البواكير الأولى**) يعترف الدكتور عبّاس أنَّ قصيدة (هل كان حبا) وقصيدة (الكوليرا) للسيّاب

ونازك، (**لا يصلح اتخاذهما مؤشراً) على بدايات الشعر الحديث**، وهذا بطبيعة الحال مناقض لرأى سابق له. لهذا يعود فيقرر – بدايةً أخرى لمعالم اتجاهات الشعر الحديث. وهو يختار ثلاثة قصائد: (الخيط المشدود) لنازك، و(فى السوق القديم) للسيّاب، و(سوق القرية) و(مسافر بلا حقائب) للبيّاتى، كبداية للتحول عكس الرومانتيكية. وهنا نخشى أن يُفهم أن هذه القصائد بالذات هى البداية الفعلية لحركة الشعر الحديث، ولا أعتقد ذلك، فالبداية الفعلية كانت، عندما تحوّلت هذه القصائد وغيرها لشعراء من أقطار عربية أخرى إلى (حركة) و(ظاهرة) جماعية فى حدود عام ١٩٥٣ .

على أية حال، يحلل إحسان عباس هذه القصائد الثلاث تحليلاً مضمونيًّا وشكليًّا، ليستخرج بعض خصائص البدايات.

أما فى الفصل الثالث، (**العوامل التى تحدّد الاتجاهات الشعرية**)، فيطرح الباحث الناقد مجموعة من الأسئلة حول اللغة الشعرية ومعنى الشعر الثورى، والعلاقة بين الشاعر والفكر، وموقف الشاعر من فكر عصره وثقافاته وإديولوجياته (الماركسية، الليبرالية، الوجودية، الفرويدية، السريالية، النيتشوية، وشخصية الشاعر نفسه، والعلاقة مع الشعر الأجنبى، والرومانطيقية)، لكى يتمكّن الناقد عباس تحديد المنهج الذى يدرس على أساسه الشعر الحديث. وهو ينفى جدوى التقسيم التاريخى، لكنه يستعمله عمليًا حين يختار (السابق على اللاحق زمنيًّا). ويختار الفرع الأول (شعر المقاومة) من الشعر الفلسطينى الحديث، ويحذف ضمنيًّا، الفرع الثانى منه (شعر الثورة). وينفى الدكتور عباس دور القطرية والمناطقية فى تقسيم

اتجاهات الشعر الحديث، لكنه عمليًا يمارس مصطلح (شعراء الأرض المحتلة)، لكنه يدافع عن ذلك بقوله **(إذا قيل إن شعر المقاومة يتحدث عن الثورة، دون أن يكون ثوريًا، فذلك تجاهل للظروف والحقبة التاريخية)**(٨٧). وهو يرى أنَّ (**العنف الرومانطيقى**) فى شعر المقاومة، أشدّ منه فى شعر الروّاد. لهذا كله يختار إحسان عباس طريقة يصفها أنّها: **(طريقة مستمدّة من النظر إلى القوى الكبرى التى تحدد وجهات الشعر نفسه، وتنبع من العلاقة الجدلية القائمة بين الشاعر وتلك القوى، وهى قوى تعمل فى داخل الشعر، مثلما تعمل فى داخل نفس الشاعر، مثلما هى فى قضايا إنسانية عامة)**(٨٨)، وهذه القضايا - الزوايا التى تكفل منهجًا شاملاً - من وجهة نظر إحسان عباس - هى: **الزمن - المدينة - التراث - الحب - المجتمع**، ومن الممكن إضافة قضايا أخرى، كما يقول.

- لا نستطيع أن نقوّم منهج عبّاس هذا، وفق قوله سابقًا فى مقدمة الكتاب (يُحكم على الكتاب بما فيه، وبغايته التى وضع من أجلها، وبالحدود التى رُسِمتْ له)(٨٩). لقد سبق أن انتقد تقسيم اتجاهات الشعر الحديث إلى اتجاهات فكرية: (قومى - يسارى - وطنى - ليبرالى)، وشكّك فى التقسيم إلى اتجاهات، تنتمى للمدارس الشعرية السائدة، ونحن نوافقه تمامًا على هذا النفى، لكن البديل الذى قدَّمه قد يستوفى خارج النص وما حول النص، وإشعاعات النص الممكنة، لكن التركيز فيه قد تمَّ على الموضوعات، وظلَّ مرتبطًا بالمنظور وحده، أو المضمون كما يستخدمه، لهذا بقى التركيب الداخلى والتفاعل الداخلى فى النص بعيدًا عن التحليل. هناك منهج

آخر فى التحليل، يحدّد قوانين الخطاب الشعرى بما يلى: (١- تشاكل الإيقاع. ٢- دورية المعنى وكثافته. ٣- خرق الواقع.)(٩٠).

وتتعدد المناهج فى تحليل الشعر، منها ما هو وصفى يركز على ما يسمّى بالبنية السطحية، ومنها ما يركز على المنظور، ومنها ما يركز على الموضوعات، لكن أفضلها بالتأكيد - بتقديرى - ما ينطلق من داخل **النص**، بصفته - **بنية مركبة متشابكة معقدة مستقلة** عن الخارج، أى أنَّ المعرفة الشعرية تبقى داخل النص، ولا تسافر خارجه، أو تُفرض عليه من الخارج، لأن النص يمتص الخارج، فيتحول إلى جزء عضوى فى الداخل. لهذا كله يخطو إحسان عباس فى منهجيته خطوة إلى الأمام، لكنّها - بتقديرى - خطوة واحدة، برغم أنها خطوة متقدمة.

وفى فصل (**الموقف من الزمن**)، يقرأ الدكتور عباس علاقة الشعر الحديث بالزمن من خلال عينة مختارة من المقاطع الشعرية لعدد من الشعراء العرب. وهنا يكون التساؤل على النحو التالى:

١- ما المقياس الذى يجعل اختيار الناقد لهذا الشاعر دون غيره، وما المقياس الذى يجعل الناقد يختار هذا النص دون غيره، مع أنَّ المقاييس النظرية التى اختارها الدكتور عباس لمفاهيم الزمن مثلاً، تنطبق أيضاً على شعراء آخرين، ونصوص أخرى.

٢- مشكلة اختيار المقياس، مشكلة جوهرية فى الكتاب كله، لأن المؤلّف يطبق نفس (المنهج الغائب) على باقى الفصول، فالموقف من (توظيف الموروث) مثلاً، فى الممارسة التطبيقية، ليس مقياساً صائباً، لأنه يختار عينة ضعيفة للتطبيق، بدلاً من اختيار عينة قوية موجودة

لدى شعراء آخرين، لم يدرسهم الدكتور عباس. قد يقال: إن الدكتور يختار (الفكرة المهيمنة) على الشاعر، كما هو (موضوع الحب) عند نزار قباني، وهو اختيار صائب، لكننا لا نجد نفس المنهجية فى الاختيارات الأخرى.

٣- لقد كان الإطار النظرى للزمن الذى رسمه الدكتور عباس، إطاراً مُقنعًا من الناحية النظرية، فهو يضع أمامنا ما يسمّيه بعض الحقائق الأولية: ١- هناك فارق فى تصور الزمن بين الجماعات البدائية فهو عندهم زمن ميثولوجى، وبين تصور الزمن لدى جماعات الحضارة، فهو زمن تاريخى. ٢- هنا فارق فى تصور الزمن بين الحضارات القديمة، والحضارة الأوروبية الحديثة. ٣- ترى الحضارة الإسلامية الزمن، دورات محدودة، يتخللها رجوع إلى الماضى، بينما ترى الحضارة الأوروبية أن الزمن مستمر. ٤- هناك فارق بين رؤية **برجسون** النوعية للزمن الذى ركز على بعث تلك اللحظات فى الماضى، دون إقامة صلة بينها. ٥- ظل مفهوم الزمن حتى مطلع القرن العشرين حقيقة واقعية خارجية، أو حقيقة ذاتية، لكن بعد ذلك تضاءل الزمن وحده وتضاءلت المسافة وحدها، ولن يحفظ وجودهما إلاّ نوع من الوحدة بينهما كما قال منكوفسكى[٩١]، ومهما يبلغ الإنسان من تطور، فلا بدّ أن يظلّ الصراع مستمراً بين زمن تاريخى وزمن لا نهائى، ويضيف عباس: (من هذه الملاحظات الأولية، يمكن أن ننطلق إلى محاكمة نماذج من الشعر الحديث)[٩٢]. وهو يطبق ذلك على نماذج من شعر خليل حاوى، السيّاب، أدونيس، محمود درويش. أما فى (**الموقف من المدينة**)، فيطبق على الشعراء:

البياتي وأدونيس والسيّاب وعبد المعطي حجازي وخليل حاوي وغيرهم. وهو يصل إلى خلاصة تقول: مواقف الشعراء من المدينة، تدلّ على اتجاهات الشعر: ١- رد فعل رومانطيقي. ٢- تشكل المدينة وعاءً لا يتغير، بحسب الانتماء العقائدي أو الوضع النفسي الفردي. ٣- اعتبار المدينة واقعًا مسطحًا ينعكس على وجهه، تمزق الشاعر، أو التوتر الوجودي بينه وبين المدينة. ٤- اعتبار المدينة الغربية رمزًا للحضارة الغربية. أما في فصل (**الموقف من التراث**)، فيستخدم الدكتور عبّاس أربعة عناصر للقراءة هي: ١- التراث الشعبي. ٢- الأقنعة. ٣- المرايا. ٤- التراث الأسطوري. وهو يطبق (التراث الشعبي) على الشعراء: توفيق زيّاد وسميح القاسم، أما (القناع)، فيطبقه على البيّاتي وأدونيس، أما (المرايا)، فهو لا يجدها سوى عند أدونيس، أما التراث الأسطوري، فيطبقه على الشعراء: البياتي والسيّاب وأدونيس وخليل حاوي وغيرهم. أما في (**الموقف من الحب**) فيطبق على الشعراء: نزار قباني وصلاح عبد الصبور والبيّاتي وأدونيس ومحمود درويش وفدوى طوقان وغيرهم. ثمَّ يصل إلى خلاصة تقول: (**وسيظل الشعر من أقل الألوان الأدبية تنويعًا في موضوع الحب**)(٩٣).

ويناقش في (الموقف من المجتمع) مسألة الصراع بين الفرد والمجتمع. وهو يرى أن (نميز - في الصراع بين الفرد والمجتمع - مواقف متفاوتة: فهناك الغربة أو الاغتراب، وهناك الثورة على المجتمع، وهناك التأقلم، وهناك العزلة)(٩٤). وهو يشير إلى أربعة تيارات: (الماركسي والسريالي والوجودي والقومي)، التي أثَّرت في

الشعر العربى المعاصر، كما يقول. وهو يطبق هذا الفصل على الشعراء: ممدوح عدوان ومعين بسيسو (والبياتى وأدونيس والفيتورى، الذين ينسبهم إلى التيار الصوفى). ويحدّد مظاهر التصوّف فى الشعر فى اثنىْ عشر بنداً. وهكذا يعود الدكتور عباس فى فصل (الموقف من المجتمع)، إلى ما سبق أن رفضه من تقسيم الشعر إلى تيارات فكرية، وهو يسمّى الصراع بين الفرد والسلطة، صراعاً بين الفرد والمجتمع.

٤- خلاصة:

أعتقد أننا حتى الآن، قد قمنا بتقديم ومناقشة **(الأفكار النقدية الأساسية)**، لدى إحسان عباس فى مجال **نقد الشعر الحديث**. وفيما يلى نقدم بعض الملاحظات:

أولاً: كان إحساس عباس، **أول ناقد عربى يتعاطف ويُساند الشعر الحديث، والعراقى منه بشكل خاص**، فقد صدرت دراسته عن ديوان **البياتى** - أباريق مهشّمة، عام ١٩٥٥، أى فى وقت مبكر جداً، سيّما وأن الاعتراف - على مستوى الجمهور - بشرعية الشعر الحديث، قد تمَّ بعد عام ١٩٦٧ تقريباً. وانعقد أول ملتقى للشعر الحديث، فى بيروت عام ١٩٧٠- طبعاً إضافة لكتابه التوثيقى الهام عن (فن الشعر) الصادر عام ١٩٥٥ أيضاً، المنفتح على النظريات الأوروبية الشعرية. وكتب إحسان عباس عن نازك **الملائكة** منذ عام ١٩٥٢، عدّة دراسات ومقالات. ثمّ عمّق دراسته لاحقاً أى عام ١٩٧٧، حين كتب عن اتجاهات الشعر المعاصر. ثم كتب عام ١٩٩٣ عن القصيدة القصيرة فى الشعر الحديث، وفى عام ٢٠٠٢، كتب

مقالاً مكثفًا عن (قصيدة النثر). إضافة لكتابه الرائد فى مجال ربط السيرة الذاتية بالنص، (وهى مهمّة صعبة)، عن بدر شاكر السيّاب، عام ١٩٦٩- ومعنى ذلك أنه لم يتوقف عن متابعة الشعر الحديث منذ عام ١٩٥١ - إلى عام ٢٠٠٢، أى **طيلة نصف قرن** بالتمام والكمال.

ثانيًا: رأى إحسان عباس أن النقد **(فعالية وسطية بينيّة)**، وانطلاقًا من مفهومه للمثقف المستقل، مارس نقد الشعر الحديث، بشجاعة معرفية تذوقية شخصية، مستندًا إلى ثقافة واسعة حول نظريات الشعر الأوروبى والعربى القديم والحديث. وبقيت **اللمسة الشخصية** أحيانًا، تحكم بعض تحليلاته. وبما أنه وسطى، فلم يخضع مثلا فى دراسته عن السيّاب لمشاعر الشفقة على السيّاب، ولم يخضع لمشاعر النقمة على تقلباته السياسية، كما قال إحسان عباس نفسه. كذلك الأمر فى تحليل نصوص الشعراء الآخرين. وهو ينتقد تيار (الجمع والاستشهاد والتعليق)، حيث يبتعد الناقد عن النص. لكن الدكتور عباس، لم يدخل تيار النقد الحداثى الجديد الذى ظهر منذ أوائل الثمانينيات كالبنيوية والتفكيكية والسيميائية وغيرها، لاعتقاده أنها مناهج شكلية. وهكذا بقى **ناقدًا وسطيًا**.

ثالثًا: استخدم إحسان عباس مزيجًا من المناهج المتداولة فى تحليل النص، ومنها: **التاريخى، النفسى، الموضوعاتى، التفسيرى، الوثائقى،** لكنه انتقد عيوب هذه المناهج، على الرغم من أنَّه أيضًا استخدم بشكل ناجح - منهج **النقد المقارن**، دون أن يُنظِّر لهذه المنهجية. حيث دخل مباشرة إلى التطبيق. وهو أقرب إلى أن يكون - **تفسيريًا نفسيًا**. وله قدرة فائقة على الربط بين التفاصيل. وهو

موضوعى جداً حين يقترب من المناطق الحسّاسة، كما فى قضيّتى (الانتماء الشيوعى للسيّاب)، و(مجلّة شعر). وتنطلق أحكامه على النص، من النص، ليتّجه بعد ذلك إلى الخارج، لكنّه يقول أحياناً أحكاماً قاطعة تعميمية. والدكتور عبّاس أيضاً يحب الوسطية، فهو يحوم حول النص أحياناً، دون أن يدخل فيه، أو يكتب عن الخارج بصفة مستفيضة، قبل الدخول إلى النص، أو يبقى أحياناً مجرَّد مُعلّق على النص، دون الدخول فيه. وما يميّزه فى كل ذلك هو الوسطية بين الداخل والخارج.

رابعًا: يقرأ المضمون والشكل منفصلين، وهو يركّز على الموضوع أكثر من الشكل، لكنه يؤجّل دائماً قراءة العلاقة الجدلية بينهما، باستثناء بعض الملاحظات السريعة، برغم وعيه لأهمية قراءة هذه العلاقة الجدلية. وهو يكره النقد الإنشائى الموازى للنص، وقد عبّر عن ذلك بوضوح فى غير موقع من كتبه، لأنه - بتقديرى - يرى أن هذا النقد يقيم بناءً مستقلاً عن النص، مُخالفاً لوظيفة الناقد، التى هى تنوير النص.

- والخلاصة هى، أن إحسان عباس، ناقد تفسيرى انطباعى نفسى. يمتلك ثقافة واسعة فى مجال نظريات الشعر. وله لمسة شخصية مستقلة. وهو وسطى مُتردد فى التفاعل مع المناهج الحديثة، وجرىء كاشفٌ تنويرى فى أحكامه، برغم بعض أحكامه الوثوقية السريعة.

مراجع وهوامش

١- إحسان عباس: قصيدة النثر، فى كتاب (إشكالات قصيدة النثر) لعز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت وعمّان، ٢٠٠٢ - **انظر: ص٢٣٩-٢٤٤.**

٢- **إحسان عباس:** اتجاهات الشعر العربى المعاصر، ط٣، دار الشروق، عمّان، ٢٠٠١، ص١٢.

٣- **إحسان عباس:** فن الشعر، ط٣، دار صادر (بيروت)، ودار الشروق (عمّان)، ١٩٩٦، ص١١.

٤- نفسه: ص٤.

٥- نفسه: ص٧.

٦- نفسه: ص٢١٨.

٧- **إحسان عباس:** بدر شاكر السيّاب - دراسة فى حياته وشعره، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩، ص٧.

٨- نفسه: ص٨.

٩- نفسه: ص٩.

١٠- اتجاهات الشعر العربى المعاصر، مرجع سابق، ص٥.

١١- نفسه: ص٥.

١٢- نفسه: ص٦.

١٣- نفسه: ص٧.

١٤- نفسه: ص٩.

١٥- نفسه: ص١٢.

١٦- نفسه: ص١٣.

١٧- **إحسان عباس:** من الذى سرق النار - خطرات فى النقد والأدب، ط١، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص٧.

١٨- نفسه: ص٨-٩.

١٩- **فيصل دراج**: إحسان عباس: قارئًا للبيّاتي والسيّاب، في كتاب (إحسان عبّاس - ناقدًا، مُحققًا، مؤرخًا، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمّان، ١٩٩٨، ص١١٢).

٢٠- مرجع سابق، من الذي سرق النار، ص٧٩.

٢١- نفسه: ص٩٤.

٢٢- نفسه: ص٩٥.

٢٣- نفسه: ص٩٥.

٢٤- نفسه: ص٩٦.

٢٥- نفسه: ص١٠١.

٢٦- نفسه: ص٩٩.

٢٧- نفسه: ص ١٠٢.

٢٨- نفسه: ص١١٥.

٢٩- نفسه: ص١٢٢-١٢٣.

٣٠- نفسه: ص١٣٠.

٣١- نفسه: ص١٣٩.

٣٢- نفسه: ص١٤٥.

٣٣- نفسه: ص١٥٠-١٥٢.

٣٤- نفسه: ص١٥٢.

٣٥- نفسه: ص١٧٨.

٣٦- نفسه: ص١٨٥-١٨٦.

٣٧- نفسه: ص١٧٢.

٣٨- نفسه: ص١٧٥.

٣٩- نفسه: ص١٨٧.

٤٠- نفسه: ص١٨٨.

٤١- نفسه: ص١٨٩.

٤٢- نفسه: ص١٩٢.

٤٣- نفسه: ص٢٣٥.

٤٤- نفسه: ص٢٤٠.

٤٥- نفسه: ص٢٤١.

٤٦- نفسه: ص٢٤٥.
٤٧- نفسه: ص٢٥٢.
٤٨- نفسه: ص٢٦٢.
٤٩- نفسه: ص٤٥٧.
٥٠- نفسه: ص٤٧٢.
٥١- جريدة المحرر، بيروت، ديسمبر ١٩٧٤.
٥٢- بدر شاكر السيّاب - حياته وشعره، مرجع سابق، ص٢٩.
٥٣- نفسه: ص٧٤.
٥٤- نفسه: ص٩١.
٥٥- نفسه: ص٩٥-٩٦.
٥٦- نفسه: ص١٠٣.
٥٧- نفسه: ص١٠٦-١٠٧.
٥٨- نفسه: ص١٢٥.
٥٩- نفسه: ص١٣٤.
٦٠- نفسه: ص١٣٥.
٦١- نفسه: ص١٥٠.
٦٢- نفسه: ص١٥١.
٦٣- نفسه: ص١٥٥.
٦٤- نفسه: ص١٨١.
٦٥- نفسه: ص١٩٢.
٦٦- نفسه: ص١٣٩.
٦٧- نفسه: ص١٩٩.
٦٨- نفسه: ص٢١٢.
٦٩- نفسه: ص٢٢١.
٧٠- نفسه: ص٢٢٠.
٧١- نفسه: ص٢٣٨.
٧٢- نفسه: ص٢٤٣.
٧٣- نفسه: ص٢٧٦.

٧٤- نفسه: ص٢٨٥.
٧٥- نفسه: ص٢٨٧.
٧٦- نفسه: ص٢٨٨.
٧٧- نفسه: ص٢٨٩.
٧٨- نفسه: ص٢٩٠.
٧٩- نفسه: ص٢٩٤.
٨٠- نفسه: ص٢٩٨.
٨١- نفسه: ص٢٩٩.
٨٢- **فرانسيس سوندرز**: الحرب الباردة الثقافية، ترجمة: طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، القاهرة، ٢٠٠٢، - انظر: قضية (مجلة - حوار اللبنانية)، ص٣٦٢- كذلك: انظر: حول قضية **مجلة حوار** + قضية **مؤسسة فرانكلين الأمريكية** (وجهة نظر إحسان عباس) في كتاب: **يوسف بكّار** (محرّر): حوارات إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - عمّان، ٢٠٠٤ - ص:٨٣-٨٥ + ٢١١-٢١٣: لم أقتنع شخصيًا بمُبررات إحسان عباس، ويمكن نقد هذه (التبريرات) بسهولة.
٨٣- بدر شاكر السيّاب - حياته وشعره، مرجع سابق، ص٣٥٢.
٨٤- نفسه: ص٤١٨.
٨٥- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٥-
٨٦- نفسه: ص٢٥.
٨٧- نفسه: ص٥٩.
٨٨- نفسه: ص٦٦.
٨٩- نفسه: ص٩.
٩٠- **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعري، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، انظر: ص١٦.
٩١- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٦٨.
٩٢- نفسه: ص٦٨.
٩٣- نفسه: ص١٥٢.
٩٤- نفسه: ص١٥٥.

الفصل السابع
إحسان عبّاس.. والنقد المقارن

١- مقدّمة :

عندما نقرأ كتابات إحسان عبّاس النقدية والبحثية، نجد لديه ميلاً واضحًا نحو ممارسة المقارنة بين النصوص وبين الوقائع المختلفة، لأنّه - كما أعتقد - وهو يقوم بعملية تشريح النص، أو الواقعة - لا يستطيع أن يعلن اكتمال النقد، إلاّ إذا استُوفيَ جانب المقارنة فيه. كما نشعر أن إحسان عباس، وهو يُقارن، يمارس متعة إشباع النص بالتحليل والتنوير. ويُساند هذا الميل لدى إحسان عباس، امتلاكه لثقافة واسعة في مجال معرفة النظريات الشعرية الأوروبية، إضافةً لامتلاكه معرفة اللغة الإنجليزية والموروث العربى القديم والحديث، لكنّ الملاحظة الأساسية على نقده المقارن، هى أنَّه يَدخُل الممارسة النقدية المقارنة، دون أن يؤطِّرَ هذه الممارسة نظريًا، فهو قليلاً ما يتحدث عن مناهج النقد المقارن أو (الأدب المقارن)، باستثناء

إشارات سريعة، برغم معرفته بهذه المناهج بالتأكيد، فهو يمارس المنهج التاريخي الفرنسي في كتابه (ملامح يونانية في الأدب العربي) مثلاً، دون أن يعلن عن منهجه. وهو يقرأ البيّاتي والسيّاب في ضوء المؤثرات الأوروأمريكية الشعرية، وفق خليط من المناهج الفرنسية والأمريكية والسلافية وحتى الألمانية في مجال النقد المقارن. وهو أيضًا يستخدم أفكارًا متناثرة، دون أن يعلن عن أي اختيار لمنهج من المناهج، برغم أنَّ هذا الإخفاء، يُضرّ بتقويم تجربته في النقد المقارن، إذا عرفنا، أنه **أول ناقد عربي - ربّما - يمارس المقارنة في مجال نقد الشعر الحديث**، كما فعل في كتابه عن البيّاتي، ١٩٥٥، إذْ لم يكن النقد العربي الحديث، قد انتبه لمسألة التأثير والتأثر في مجال الشعر الحديث، آنذاك، لأن الشعر الحديث لم يكن قد حصل على الشرعية والاعتراف به.

- هناك منهجان شائعان في الدراسات المقارنة العربية:

الأول: المنهج التاريخي، حيث محاولات إثبات صلة التأثير والتأثر، وقراءة تاريخ هذه الصلات، وعقد مقارنات بين نصوص عربية ونصوص أجنبية، في إطار تقديم إشارات وتعليقات على أوجه التأثير والتأثر، وفق المنهج الفرنسي التقليدي، كما هو حال مدرسة **غنيمي هلال** في الأدب المقارن التي لعبت دورًا مهمًّا في ترسيخ المنهج التاريخي منذ عام ١٩٥٣، وحتى مطلع الثمانينيات من القرن العشرين، وقد تأثر به معظم المقارنين العرب، فقد درس غنيمي هلال في جامعة السوربون في باريس، وعاد إلى مصر، ليعمل أستاذًا للأدب المقارن في **كلية - دار العلوم، جامعة القاهرة**، حتى وفاته عام **١٩٦٨**.

الثانى: منذ أوائل الثمانينيات، ظهر تيار جديد من المقارنين العرب، لم ينفصل تماماً عن المنهج الفرنسى التاريخى، لكنّه بدأ ينفتح على دراسات **التوازى** – **Parallelism**، التى تهتم بالموضوعات المتشابهة والأشكال المتشابهة، بعيداً عن مقولة – التأثير والتأثر، أى أن الناقد المقارن يُمارس النقد أولاً للعملين المتشابهين، ثم يقرأ التوازيات أو المتشابهات بينهما، قراءةً نقدية، وفق المنهج الأمريكى الذى لا يُركّز على دراسة المصادر، ولا يقبل دراسة – إثبات التأثير الفعلى، ولا دراسات الاستقبال. وقد تجلّى هذا التيّار فى أعمال مؤتمرات عُقِدَت فى الجزائر ومصر والمغرب وسوريا، وفى ظهور بعض الأبحاث فى هذا المجال. واللافت هنا، ذلك النشاط القوى للمقارنين العرب فى الثمانينيات، ثمّ **الانكفاء نحو الصمت فى التسعينيات**، برغم صعود ثقافة العولمة والتفاعل الثقافى والأدبى – فى التسعينيات – عبر وسائل الاتصال الحديثة(١).

– لقد مزج **إحسان عباس** بين التيارين السابقين، ومارس المقارنة، دون أن يعلن اختيار منهج ما، بل لم يُصنِّفه نقاد الأدب المقارن ضمن تيار المقارنة، برغم ممارسته المبكرة للمقارنة، والسبب بتقديرى هو أنه أعلن أن هدفه الرئيس هو نقد الشعر الحديث. ثمّ برزَ منذ **منتصف التسعينيات ومطلع القرن الجديد**، تيار يطالب بقراءة (التناصّ والتلاصّ)، انطلاقاً من فهم النصّ، على أنّه مزيج من طبقاتٍ لنصوص سابقة، نضيف إليها قِيَماً فنيّة جديدة. فالنصُّ لا يبدأ من الفراغ، ولا ينطلق من الصفر. لهذا يكون على النص الجديد أن يُحدث (اختراقاً) للنصوص السابقة. وقد تجاوز التناصَ

مفهوم - التلاصّ والاقتباس وغيرهما، نحو مفهوم الامتصاص والتحويل والإضافة والخرق. وهنا يشتَمل مفهوم - التلاصّ (أى ما يُعادِل مفهوم السرقات الأدبية عند العرب)، على درجة عليا من التقليد، وتليه درجات أعلى من التميّز الإيجابى، باتجاه- الإبداع والتجديد. وكلُّ ذلك يتم من خلال قراءة النصوص من داخلها، ثم الانطلاق نحو الخارج، وليس العكس. وبرغم أن إحسان عباس، قد اطّلع على أفكار هذا التيار، المتأثر بالبنيوية الفرنسية منذ أوائل الثمانينيات، فإنه كان يتجاهل هذا التيار، تجاهل العارف، برغم إشارته السريعة إلى مفهومى، داخل النص وخارج النص، حيث أطلق عليهما - مصطلحى: (المنفذ الداخلى) و(الخارج).

ونقدّم فيما يلى أولاً - أحد كتب إحسان عباس، التى تمارس النقد المقارن، دون إشارة لمنهجه، لكنّ منهجه - كما هو فى تطبيقاته - منهج تاريخى واضح، لأن طبيعة الموضوع مثلاً، قد اقتضتْ ذلك، أعنى كتاب: ملامح يونانية فى الأدب العربى.

٢- ملامح يونانية فى الأدب العربى (القديم):

صدر هذا الكتاب عام ١٩٧٧، وفى مقدمة الطبعة الثانية عام ١٩٩٣، أشار إحسان عباس إشارةً سريعة إلى أنَّ القرّاء: **(قد يرغبون فى الاطّلاع على هذا اللون من المقارنات)**. وفى التمهيد وهو بعنوان (**نظرة فى مصادر هذا البحث**)، يقرر إحسان عباس - كما يقول - عدّة حقائِق:

١- أية إشارة صغيرة فى كتاب كبير، لا علاقة له بالثقافة اليونانية، قد تكون ذات أهمية بالغة فى لفت نظر القارئ إلى حقيقة كبيرة.

٢- لم ينتظر عهد الترجمة عند العرب، مجيء المأمون، ولا كان وليد رغبته الجارفة فى الثقافة الهيلينيَّة، وإنّما قد بدأ قبل ذلك بكثير، فى فترة الدولة الأمويَّة (بين سنتى ١٠٥ - ١٣٢)، والشواهد على ذلك كثيرة.

٣- برزت ظاهرة المنافسة بين أنصار الثقافة الفارسية وأنصار الثقافة اليونانية، ففى المرحلة الأولى، تغلّب أنصار الثقافة الفارسية. وتمثل الصرخة التى أطلقها - ابنُ الداية - الذى كان هو وأبوه من محبّى الثقافة اليونانية - حلقةً فى سلسلة تلك المنافسة بين أنصار الثقافتين[٢].

وتعالِج دراسة إحسان عباس: الشعر المترجم، وتحوير الحكم النثرية فى صور شعرية، وتشكيل الأدب السياسى فى قوالب وصور أدبية، واللقاء على مستوى الأمثال والخرافات والأساطير بين الأدبين، ومن ثمّ يعالج الباحث مصادرها فى أربعة أقسام كبرى، نختصرها بما يلى:

١- مصادر الشعر: يرى الدكتور عباس أنَّ ترجمة كتابى الشعر والخطابة لأرسطو، احتويا على نماذج منسوبة للشاعر أُوميروس. كذلك وُجدتْ هذه النماذج الشعرية فى كتاب (تحقيق ما للهند من مقولة) وكتاب (الآثار الباقية) **للبيرونى**، فهى تشكل مصدراً من مصادر الشعر اليونانى والأساطير اليونانية. وقد كان المترجمون العرب، يميّزون بين (**الأقوال الشعرية**) و(**الأقوال الحكمية**). كما وصلتنا بعض الأشعار المنسوبة لهوميروس من خلال كتاب (منتخب صوان الحكمة)، وعنه نقل **الشهرستانى** بعضها، فى المِلَل والنِحَل.

وكانت هذه الأقوال الشعرية، تعرف باسم (الأقوال المناندريَّة)، نسبة إلى شاعر يوناني اسمه مناندر- Menander- ولدى **ابن هندو** فصل من الأقوال الشعرية فى كتابه (الكلم الروحانية فى الحكم اليونانية). كذلك نجد بعض المُقطّعات الشعرية الخمرية فى كتاب (قُطب السرور) **للرقيق القيروانى**.

٢- **مصادر الحكم النثرية**: يقول إحسان عبّاس إنَّه ليس من هدف هذه الدراسة، البحث فى الحكم النثرية، ولكن التعرف إلى مصادرها، يعدّ أمرًا ضروريًّا، حين استغلت فى الصور الأدبية العربية[٣]. ونجد هذه الحكم النثرية فى مؤلفات الجاحظ، وعيون الأخبار لابن قتيبة، والعقد الفريد لابن عبد ربّه، والمجتنى لابن دُريد، ومحاضرات الراغب الأصفهانى، والتذكرة الحمدونية لابن حمدون، كذلك ذكرها: أسامة بن مُنقذ والزمخشرى وأبو الحسن العامرى والطرطوشى وابن هذيل الأندلسى. ويقول عبّاس إنّه إذا تَجاوزنا هذه المصادر الأدبية والسياسية، بحثًا عن **المصادر الأصيلة** لتلك الحكم، فسوف نَجدها فيما يلى: ١- كتاب نوادر الفلاسفة لحنين بن إسحق. ٢- مُنتخب صوان الحكمة لأبى سليمان المنطقى. ٣- الكلم الروحانية فى الحكم اليونانية لأبى الفرج ابن هندو. ٤- الحكمة الخالدة لمسكوية. ٥- مختار الحكم للمبشر بن فاتك. ٦- الأحاديث المطربة لابن العبرى. ٧- نزهة الأرواح لشمس الدين بن محمود. إضافة إلى ذلك: الكتب المؤلفة فى تراجم الحكماء، مثل: كتاب ابن جلجل، وطبقات الأمم لصاعد الأندلسى، وتاريخ الحكماء للقفطى، وعيون الأنباء لابن أبى أصيبعة، ومخطوطه كوبريللى، وطبّ النفوس

لابن عقنين: **(وهو مؤلف بالعربية مكتوبٌ بحروف عبرية، وقد حقق فيه الأستاذ مالكن فصلاً من أقوال الحكماء، وعليه كان اعتمادى فى هذا البحث)**، كما يؤكّد عبّاس(٤).

٣- مصادر الفكر السياسى: يكرر الدكتور عباس بعض المصادر السابقة، ويُشير إلى بعض الرسائل السياسية فى (مقالات فلسفية قديمة) لشيخو، وفى الأصول اليونانية للنظريات السياسية فى الإسلام، تحقيق عبد الرحمن بدوى.

٤- مصادر الخرافات والأمثال: هناك ثلاثة أنواع من المصادر - يقول عباس - هى: أ. كتب الحيوان (الجاحظ والدميرى). ب. كتب الأمثال (حمزة الأصفهانى والثعالبى والإبشيهى). ج. كتب الأدب (ابن عبد ربه، الراغب الأصفهانى، ابن الجوزى، ابن هندو، ابن بطلان والقفطى).

- **وفى الفصل الأول** من الكتاب، يفترض الدكتور عباس أنَّ العرب لم يترجموا شعرًا يونانيًّا، ومن ثم لم يتأثَّر أدبهم بذلك الشعر، وهو يقدّم ثلاثة أسباب لهذا الافتراض:

١- أنَّ العرب، كانوا يرون لهم فى **شؤون الشعر والبلاغة والفصاحة، تفوّقًا يُميِّزهم** عن سائر الأُمَم.

٢- أنَّ الأدب اليونانى، سواء أكان ملحميًّا بطوليًّا أو مسرحيًّا، كان يتكئ على **تراث وثنى**، يتعارض تَمامًا والتوحيد (الإسلامى) الصارم.

٣ لمّا كان عصر الترجمة قد واكب ظهور الشعوبيَّة التى تعيب على العرب تخلُّفهم، لم يشأ هؤلاء العرب، أن يُقرُّوا بحاجةٍ إلى معرفة

ما لدى الأمم الأُخرى من أدب، فهذا يسلبهم أبرز أنواع التفوق، **أى الميدان الأدبى**[٥].

ويؤكِّدُ الدكتور عباس أنَّ المترجمين والمعلّقين العرب: (يونس بن متّى والفارابى وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجّنى)، **حين ترجموا أو علّقوا على (كتاب الشعر) لأرسطو، قد عجزوا عن فهم مصطلحاته وقواعده وأحكامه**. وفى عصر الترجمة قرّر **الجاحظ** أن **(الشعر لا يُستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل)** وأنّ **(فضيلة الشعر مقصورةٌ على العرب)**، ومثل هـذا المبدأ - يقول الدكتور عباس - **(يُنفّر الناس من ترجمة الشعر إلى العربية)**[٦]، ولكن **حنين بن إسحق**، (فى عصر الجاحظ نفسه)، سُمع ذات مرّة يُنشد شعراً بالرومية لأوميروس رئيس شعراء اليونان. وينقل عبّاس عن **الفارابى**، قوله إنّ العرب يُعنون بنهايات الأبيات، أكثر من سائر الأمم الأخرى، وأنهم يجعلون التلحين أو النغم المرافق للإنشاد، جزءًا من الشعر نفسه، بينما تفعل ذلك بعض الأمم الأخرى. ويتطرق **الفارابى** إلى أن **القول، إذا تمّت فيه عناصر التخييل، ولكنه لم يبن على وزن وإيقاع محدّد، فهو ليس (شعراً)، وإنّما هو (قول شعرى)**. ويقارن الفارابى بين الوزن فى الشعر العربى والشعر اليونانى، فيرى كلاً منهما قائمًا على وحدات، تعرف عند العرب بالأسباب والأوتاد، وعند اليونانيين بالمقاطع والأرجل، وأنَّ اليونان انفرد بين الأمم، بأن خصصوا لكل موضوع وزنًا مستقلاً. وقد عدّ الفارابى من **أنواع الشعر اليونانى** - يقول عباس - ثلاثة عشر نوعاً، منها: **١- الطراغوذيا. ٢- ديثرمبى. ٣-قوموذيا** (Com-

edy). 4 -**أفيقى** (Epic). 5 -**ريطورى** (Rhetoric). 6 - **أيامبو** (Iambus)- وفى المائة سنة التى تلت وفاة الفارابى، ازداد الاهتمام بأدب الحكمة اليونانى، لكن طبيعة الشعر المترجم، كانت شديدة الشبه بالأقوال الحكمية. من هنا يتبيّن لنا - يقول الدكتور عبّاس - (إنَّ طلاّب الثقافة اليونانية، وقعوا فى دائرتين مغلقتين، فهم إمّا عرفوا منزلة اليونان فى الشعر، وبعض النماذج الشعرية، عن طريق كتابى أرسطو، وما حولهما من شروح، وإمّا عرفوا أقوالاً شعرية - غير دقيقة النسبة - لا تفترق كثيرًا عن الحكم)[٧]. أمّا عن - البيرونى فى كتابيه: (تحقيق ما للهند من مقولة) و(الآثار الباقية عن القرون الخالية)، فيقول عباس، إنّ **البيرونى**، لم يسبقه أحدٌ إلى ربط الأدب اليونانى بالأسطورة اليونانية، وهو لم يحاول أن يُسخّر حكمة اليونان وأدبهم، فى سبيل خدمة التوحيد. وقد أتقن البيرونى اللغة السنسكريتية، حيث أجرى مقارنات بين الهنود واليونان والعرب؛ وتحدّث عن علم العروض عند الهنود. ثمّ أشار الدكتور عبّاس إلى **(كتاب الشفاء) لابن سينا**، الذى وصفه ابن الأثير على النحو التالى: **(كأنّه - أى ابن سينا - يُخاطب بعض اليونان)**[٨]، وعن كتاب (الشفاء) ينقل **حازم القرطاجنّى** فى (منهاج البلغاء وسراج الدباء)، تصوّرات ابن سينا للشعر اليونانى، لكنَّ القرطاجنّى، يضيف إلى ما قاله الفارابى وابن سينا، ثلاثة مفهومات أخرى، **يُحدّدها الدكتور عباس، وهى:**

١- أنّ الشعر اليونانى، يرتكز إلى الأساطير والخرافات التى تفترض وجود أشياء، لا حظّ لها من الواقعية.

٢- أنَّ الشعر اليوناني، يتكئ على خرافات، تشبه خرافات كليلة ودمنة، وخرافة (ذات الصفا) التي ذكرها النابغة الذبياني.

٣- أنَّ لهم طريقة خاصة في الشعر، يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه وتنقله[٩].

- وفي الفصل الثاني من الكتاب: (**أوميروس** الشاعر والموروث الأوميريسي عند العرب)، يُسمّي الدكتور عبّاس، شعراء اليونان الذين عُرفوا لطلاب الثقافة الإغريقية، وهم: **إيسيودس، بندارس، سيمونيدس، سوفقليس، أوريبيدس، قاقلس، مارقس**... وغيرهم، لكن لم يحتل أحدٌ لديهم مكانة عالية كالتي احتلها أوميروس، فهو (امرؤ القيس اليوناني)، فقد كان يجمع الشعر إلى الحكمة، والمفاجئ هو أنه يؤخذ من بعض الحكايات أنَّه **(كان في الشعر - في نظر بعض العرب - من المُقلّين)**[١٠]. ويضيف الدكتور عباس: (لم تكن الشهرة التي نالها أوميرُس، مبنيّة بالدرجة الأولى على معرفة وثيقة بآثاره الشعرية، إذا نحن استثنينا من ذلك معرفة حنين المباشرة لشعره، فإنَّ الأثرين العظيمين اللذين يُنسبان إليه، وهما الإلياذة والأوديسة، لم يُتَرجَما إلى العربية)[١١]. وتندرج عند العرب، الأقوال الملحقة باسمه في **ثلاثة أنواع**: ١- أقوال ومواقف حكميَّة، يشارك فيها سائر الحكماء. ٢- أشعار ثابتة النسبة له أو محتمل ثبوتها. ٣- أشعار نسبت له وهي لغيره. ويناقش الدكتور عباس، المصادر العربية التي تناولت هذه الأنواع، حيث يرى أن (استقطاب شخصية ما، عناصر متفرقة من شخصيات أخرى، وإبراز دور الحكيم، واختفاء شخصية الشاعر الملحمي، قد أفسح المجال لا لتُنسب إليه

أقوال غيره وحسب، بل لتُضفى عليه صفات وخصائص، مستمدة من شخصيات أخرى)(١٢). وأبرز الأمثلة على هذا الخلط، هو الخلط بين أوميروس وإيسوبيوس (**إيسوُب**). وتُضاف هنا مشكلة أخرى هى قلّة المعلومات التاريخية عن إيسوب، مما يُقلّل إمكانية المقارنة. ثمّ يقرأ الدكتور عباس أثر إيسوب فى الشخصيات والأمثال العربية وقضية اللقاء بين آثار الشرق والغرب. وهو يرى أنّ شخصية إيسوب تلقى ظلالاً على بعض الشخصيات الجاهلية والإسلامية، وبِخاصة فى القرنين الأولين - عن طريق **الحوار**، كما فى حوارات القضاة مثل: الشعبى وشريح وإياس، فقد جاءت صورة الحوار متأثرة بالخرافة الجاهلية على ألسنة الحيوانات، مشابهة لحكايات إيسوب. أمّا - شخصية **لقمان**، فيرى الدكتور عباس أنّها: (**تتطابق مع شخصية إيسوب، إلى حدٍّ كبير**)(١٣)، وإذا كان أدب إيسوب، معروفًا لدى العرب فى الجاهلية عن طريق اللغة الآرامية، وعن طريق نصارى الحيرة بالذات، فنحن نجد نماذج من الخرافات والأمثال الجاهلية، مضمّنة فى أدب إيسوب، لكن الدكتور عباس يحذّر من أن بعض العناصر عند إيسوب، ترجع إلى أصول مشرقية، موغلة فى القِدَم، وبِخاصّة إلى **أصول سومريّة**. وهو يمثّل لذلك بثلاث قصص سومريّة:

١- قصة الحيوان الذى ذهب يطلب قرنين، فعاد مجدوع الأذنين.
٢- قصة البعوضة التى حطّت على ثور.
٣- قصة الثعلب الذى لم يستطع أن يَحصلُ على عنقود عنب، فقال معزيًا نفسه: هو حامض.

وفى خلاصة واثقة يقول الدكتور عباس: **(فهذه الأمثلة تدلُّ على أنَّ خرافات إيسوب ذات أصول موغلة فى القِدَم، وأنَّ منها ما هو مشرقى فى أصله، وليس نتاجًا يونانيًا خالصًا، وأنَّ التلاقى بين آداب الشرق والغرب، كان أوسع نطاقًا)**(١٤). لقد تصوَّر العربُ - الحيوانات تتكلَّم بلغة الإنسان فى الهجاء والفخر، وأنَّ الخرافات التى تهدف إلى العبرة، ومنها ما يبدو عربيًا خالصًا، لا سِمَةَ فيه لمؤثرات خارجية. ثم يقدم الدكتور عبّاس قصصًا، تمثل نماذج لقاء القصة العربية بالقصة اليونانية. أمَّا عن ترجمة **الشعر الخمرى اليونانى** إلى العربية، فيرى الباحث أنَّ **الأندلس، اعتمدت على ما تُرْجِم من آثار يونانية فى المشرق**، ولكن الأندلسيين ترجموا كتاب أوروسيوس فى التاريخ، وهو ملىء بالأخبار والأساطير والأشعار اليونانية والرومانية. وقد نقل المترجم بعض الشعر الرومانى إلى شعر عربى. أما فى **القيروان**، فقد اشتهر - على بن أبى الرجال، المضطلع بالثقافة اليونانية، حيث يقول ابن رشيق إنَّ من فضائل الشعر أن اليونانيين، إنّما كانت أشعارهم تقيِّد العلوم والأشياء النفيسة والطبيعية التى يخشى ذهابها. ثمّ جاء المؤرِّخ **إبراهيم الرقيق**، المطّلع على الثقافة اليونانيّة، كما فى كتابه (قُطبُ السرور)، فلأوَّل مرَّة يقدم لنا هذا الكتاب، أشعارًا مترجمة عن اليونانية فى موضوع - الخمر. ويقدم الباحث قِطعًا من هذه الأشعار ويقارنها - كلّما أمكَن - بنصوص لشعراء عرب فى موضوع الخمر. ويخلص الدكتور عباس إلى القول إنَّ هذه القطع: (تمثل نغمة جديدة فى سياق الصلات بين الأدبين اليونانى والعربى، وتُشير إلى أن الترجمة اتَّسَعَت لتشمل -

الشعر الغنائى)[١٥]. ثمّ يشير الباحث إلى اقتباس **عبد الحميد الكاتب**، المعارف اليونانية فى السياسة واستخدامها فى رسائله، فهناك تشابه بين رسالة عبد الحميد ورسائل أرسطو، حيث يعقد الباحث مقارنةً بين هذين العملين، ويصل إلى القول: (إنّ ميل عبد الحميد إلى التفنُّن والأصالة، لم يستطع أن يحجب مقدار حركته فى الإطار الثقافى الموجود لدى الفرس واليونانيين)[١٦]. ويُعالِج الدكتور عباس موضوعًا آخر، هو (معارضة **مراثى الحكماء للاسكندر** فى الأدب العربى) كنموذج للتأثر من زاوية المحاكاة، وخاصة لدى أبى سليمان المنطقى وتلامذته. فهناك رواية تقول إنّ الاسكندر توفى فى العراق، ثمّ نقل إلى الإسكندرية ليُدفَن فيها. وقد تجمَّعَ عدد من الفلاسفة والحكماء عند قبره، وقال كل منهم قولة فى تأبينه. وقد تُرجِمَت هذه الأقوال إلى العربية قبل زمن حُنين بن إسحاق. ويبلغ عدد هذه الأقوال – ستة وستين قولاً، وهى عند سعيد بن البطريق، اثنان وثلاثون قولاً، وهى عند أبى سليمان المنطقى – فى المختصر، ثلاثة وعشرون قولا. وهناك تفاوت فى الصياغة بين العبارات، ويُرجع عباس ذلك، إلى سببين:

١- **اعتماد بعض المصادر على ترجمات سريانية أخرى**، غير التى اعتمد عليها حُنين.

٢- ميلُ ناقلى هذه الأقوال، إلى **تعريب الأسلوب المنقول، أى اختيار صيغة عربية أدبية له، وهذا ينقل القول المترجم إلى حيِّز جديد**[١٧]. ويرى الباحث أن هذه الأقوال، اكتسبت أهمية فى الأدب العربى والسريانى والفارسى والتُركى، وشاعَت منذ القرن الثانى

عشر الميلادى. ثم يعقد الباحث مقارنة بين رواية أبى سليمان المنطقى، وروايات أخرى لبعض هذه الأقوال. ثمّ يتحدّث الباحث عن إعادة صوغ الفكر السياسى اليونانى فى أسلوب أدبى. وقد تمثّل هذا الجهد - كما يقول - فى أمرين:

١- صياغة الحكمة السياسية الأخلاقية، فى أقوال تسير بين الناس ويسهل حفظها، كما فعل أبو الحسن الصغانى، فى (الاستعانة على حسن السياسة).

٢- إعادة ترجمة الآثار اليونانية بأسلوبٍ رفيع، لكى تصبح نموذجًا أدبيًا يحتذيه الكاتب. وكان من أوائل النصوص السياسية المنقولة إلى العربية، كتاب السياسة المنسوب لأرسطو. وقد كُتبت هذه النصوص لاحقًا، **بأسلوب أدبى مسجوع**[١٨].

وفى موازاة حركة تحوير الأدب السياسى اليونانى إلى أسلوب نثرى جزل مسجوع، ظهرت حركة **نقل الأمثال والحكم** من صورتها النثرية إلى نظم. وقد تمثّلَت هذه الحركة - كما يقول عباس- فى ثلاثة تيارات، سواءٌ أكانت الأصول يونانية أم فارسية:

١- تيّار يتمثل فى ما قام به - أبّان اللاحقى وسهل بن نوبخت وعلى بن داود، فى نقل - كليلة ودِمنة إلى الرجز، وفى نقل حِكَم الهند وغيرها. وهو تيار له حدود واضحة.

٢- تيّار لا حدود له، رأى فى الحكم والأمثال ملكًا شعبيًا، يستطيع من شاء أن يستمدّ منه، وأن يتصرَّف به، حسبما يحلو له.

٣- تيار أشبه شىء بالانتحال، ويمكن أن نسميه اقتباسًا أو تضمينًا للحكم الأجنبية عن طريق الغوص العامِد فى الثقافات

الأجنبية. ونموذجه - كلثوم العتابى وصلته بالفارسية. ومنها أيضاً: أرجوزة أبى العتاهية (ذات الأمثال) التى قد تنتمى لهذا التيار، وقد تنتمى للتيار الأول[١٩].

وفى نقل الحكم المنثورة إلى شعر - يرى الدكتور عباس، أنه لا يُمكن أن يطمئن المرء إلى قول حاسمٍ فى أن هذه الحكمة أو تلْك، مأخوذة عن أصل يونانى. وقد تنسب الحكمة الواحدة، حيناً إلى الفرس، وحيناً إلى اليونان، وتارةً إلى الهند، ثم تجدها، ذات **أصول راسخة فى البيئة العربية منذ عهود قديمة**. ويقرر أن العرب، كانوا مشاركين فى حضارة الشرق - قبل الإسلام وبعده - وأنّهم عرفوا الحكمة اليونانية قبل عصر الترجمة بزمن طويل. وخير شاهد على ذلك - كما يقول- كتاب الأدب الكبير، وثيق الصلة بالفارسية وبكتاب يُدعى (أفستا). وهو يبيّن التماثل بين كثير من الحكم الفارسية وما نقله العرب من حكمة اليونان. ويقدّم الدكتور عباس أمثلةً مقارنة. ثم ينتقل الباحث إلى **(صهر معانى الحِكَم اليونانية فى الشعر العربى)**، حيث رأى بعض النقاد أن أبا العتاهية فى حكمته، كان تلميذاً للثقافتين الفارسية واليونانية ، خصوصاً مراثى الاسكندر فى بعض قصائده. كذلك تأثر بالثقافة اليونانية: صالح بن عبد القدوس، والأخطل والمتنبىّ وغيرهم. ويرى الباحث أنَّ أكبر عمل منظم فى هذا الصدد، هو **الرسالة الحاتمية** فى ما وافق المتنبىّ فى شعره، كلام أرسطو فى الحكمة، لأبى على الحاتمى. وينتقد الدكتور عباس، الحاتمى على أنّه: **(كان يعتمد أبسط صور التشابه الظاهرى، ليقيم علاقة بين الحكمة وبيت الشعر، دون أن يفتش بدقة عن الاختلاف**

الواسع بينهما)، كذلك (إيراد المعانى المتشابهة مع مراعاة تفريقها، كأنها عدّة معانٍ مختلفة)[٢٠]، وهو أيضًا - أى الحاتمى - ينسب كثيرًا من الحكم لأرسطاطاليس. ويوازن الباحث بين ما أورده الحاتمى من حكم، وبين ما أوردته المصادر العربية الأخرى، فيجد اختلافًا واضحًا. ويختتم بالقول حول صلة المتنبىّ بالأفكار الفلسفية: **(لكن المتنبىّ لم يكن مترجمًا لتلك الأفكار والمصطلحات، وإنّما تَمَثّلَ كلُّ ذلك على نحوٍ فذّ، فكان شعره ثمرةً عجيبة لذلك اللقاء الثقافى)**[٢١]. ثم ينتقل الباحث الدكتور عبّاس إلى فصل بعنوان: **(اتّخاذ المقامة وعاءً للفكر الحِكَمى والسياسى واليونانى)**، حيث يقرأ الأثر اليونانى فى **مقامات بديع الزمان**، مثل: المقامة المضيرية. ويشير إلى كتاب (**دعوة الأطبّاء**) **لابن بطلان**، ففيه أثر كبير من المقامة بشكل عام، ومن المقامة المضيرية بشكل خاص. ثمَّ يُقارن الباحث بين مقامات (دعوة الأطباء) و(مأدبة الحكماء) لأثنايوس النقراطسى. كما يشير إلى محاولة **لسان الدين بن الخطيب** فى: (مقامة سياسية) و(كتاب الإشارة إلى أدب الوزارة)، حيث المزاوجة بين الشكل الأدبى العربى، والمحتوى الفكرى اليونانى.

أمّا **الفصل الأخير** من كتاب الدكتور عباس، فهو بعنوان **(ملاحظات على طريق الدراسة والمقارنة)**: يتساءل عباس: إذا وجدنا تشابهًا واضحًا بين أبيات من الشعر العربى، والشعر اليونانى، فكيف نفسّر هذا التشابه، ويورد عدّة أمثلة، منها:

١- **الشاعر اليونانى**: الحياة كالخمر، فإنَّ القليل المتبقى منها، يحوّر حامضًا.

- **الشاعر العربى**: والعمرُ مثل الكاس، يرسبُ فى أواخرها القذى.

٢- **الشاعر اليونانى**: عيَّرتنى بالشيخوخة (وقلتُ: إنها رديئة).

- **الشاعر العربى**: عيَّرتنى بالشيبِ (وهو وقارُ).

- وهنا يقرر الباحث بأن العرب بعد الفتح، انتشروا فى عالم تغلب عليه الحضارة الهلنستية، والثقافة الكلاسيكية، وأنهم ورثوا مؤسسات وأصولاً ثقافية ومناهج تعليميَّة، ولهذا كان ظهور المشابه أمراً يكاد أن يكون محتوماً(٢٢). ويقدّم الدكتور عبّاس، أمثلةً على ذلك، نوجزها فيما يلى:

١- اعتقد العرب - مثلما اعتقد اليونان، أن الشعر (ديوانهم). ولهذا كان اليونانيون، يرون أن أوميرُس، هو نموذج التراث، ولم يحد العرب عن هذا المعتقد. واعتقد الفريقان أن الشعر أداة التخليد، وأن الشعر أداة للتسلية والفائدة والتعليم.

٢- لم يضع العرب واليونان، حدوداً فارقة فى الشكل بين الشعر والنثر، بحيث يفترقان فى الجوهر والأصل.

٣- قضية الطبع والصنعة فى الشعر مشتركة.

٤- الصراع بين القدامى والمحدثين، شغل فى الأدبين دوراً مهماً.

٥- أهمية الكتاب لدى اليونان والعرب.

٦- قضايا التناظُر - الطبيعى والمجتلب - من تراث العالم الهلنستى: نبل المحتد أو شرف العلم: السيف أو القلم، الورد أو البنفسج، الشجاعة أو الحكمة، كذلك الأمر فى الشعر العربى.

٧- الحب كالبطولة، من موضوعات الشعر فى الشعرين اليونانى والعربى.

٨- كثير من طرق التعبير عن المواقف المختلفة فى الحياة، ينتهج نهجًا واحدًا: التعزّى بِموت العظماء، والتعبير عن استشعار العجز.

٩- تشكّى الزمن فى الأدبين.

١٠- موضوعات: الفتى والشيخ، أو اجتماع القوة والحكمة، أو الشباب والحلم، يلعب دورًا هامًّا فى الأدبين.

١١- المجازات: مجازات (القرابة)، وافرة فى الأدبين، كذلك: مجازات الطعام والشراب، والحواس، ومجازات النحو والبلاغة. أما الافتراق، ففى مجازات الفقه والحديث عند العرب، ومجازات البحر والمسرح عند اليونانيين.

١٢- الإيجاز، هو معيار الإجادة فى الأدبين.

١٣- اللقاء على مستوى الأساطير: التشابه بين الحكاية اليونانية، وقصص ألف ليلة وليلة العربية: وينقل الدكتور عباس - عن غرونباوم ،أوجه التشابه، وهى تصل إلى أحد عشر تشابهًا، لكن عباس، لا يوافق على رأى غرونباوم، بشأن هذه التشابهات: (صور التشابه التى عرضها غرونباوم، هى صور لتجارب متشابهة، فى مجتمعين مختلفين، وبعضها يدلُّ على أنه نتيجة ظروف طبيعيّة واحدة)(٢٣).

- وفيما يلى نقدّم ملاحظات، حول كتاب الدكتور عباس: (ملامح يونانية فى الأدب العربى) القديم:

أولاً: يُشير إحسان عباس إلى هدف الكتاب بوضوح، وهو المقارنة، ويؤكد ذلك فى الفصل الأخير، حين يعقد مقارنات سريعة بين أدب اليونان وأدب العرب، لكنّه يتّخذ منهجية **علاقة السابق**

(اليونان) باللاحق (العرب). وهو حين يتذكر مساهمة العرب فى الحضارة الشرقية قبل الإسلام، يتراجع قليلاً، فيبحث عن (التماثُل) بين الأدبين. وبرغم الإشارات السريعة لثقافة العرب قبل الإسلام، فإنه لا يُعمِّق هذه النقطة بالذات، مما جعل المقارنة، تؤكّد مقولة السابق واللاحق. ومع هذا فهو يشير إلى الأصول السومرية لبعض القصص، وهو يبالغ أحيانًا فى البحث عن أصول إغريقية غير مقنعة للمقامات العربية. وهو يرفض التشابه بين ألف ليلة وليلة والحكايات الإغريقية، ونحن نوافقه على ذلك. وهو يجرى مقارنات موسَّعة فى الكتاب كلّه، دون أن يعلن أو يُناقش - مناهج ومدارس النقد المقارن من الناحية النظرية، ليحدّد منهجًا معينًا يطبقه، لكنه (فى واقع الأمر)، أقرب إلى المنهج التاريخى الفرنسى فى تطبيقات الكتاب.

ثانيًا: يتعمّق كثيرًا فى استيفاء مقارنة الفكرة بغيرها، فبرغم أنّ البحث، قد حَدَّد غايته بالمقارنة بين الأدبين العربى واليونانى، إلاّ أن الدكتور عبّاس يُلاحق الفكرة حتى نهايتها فى آداب أخرى: **كالفارسية والهندية**، كما فى موضوعات مثل: أوميرُس - الاسكندر - إيسوب، أوْ كما فى موضوعات مثل: المقامات - عبد الحميد الكاتب - الخمريات... الخ.

ثالثًا: يميّز بين **المصادر الأصيلة** والمصادر الثانوية، فيفضّل المصادر الأصيلة. وقد ظلّت دراسة المصادر فى الأدب المقارن، منذ زمن طويل، تشكل محورًا رئيسًا.

رابعًا: لديه براعة فى التمييز بين **درجات التأثير والتأثر**، فهو مثلاً ينتقد الحاتمى فى إرجاعه لبعض قصائد المتنبىّ إلى أصول إغريقية،

حيث لا ينكر تأثر المتنبىّ، لكنه يعترف بأصالة المتنبىّ. وهو ينتقد مبالغة الحاتمى فى البحث عن - التشابه الظاهرى.

خامساً: خصّص مساحة واسعة **لحقل الترجمة** فى الكتاب، فهو يقارن النصوص الأصلية بالنصوص المترجمة، وينتقد الاختلافات بين المترجمين والشُرّاح فى نقل النص الواحد.

سادساً: تبقى ملاحظة قد تبدو شكلية، وهى ضرورة إضافة كلمة (**القديم**) إلى (الأدب العربى) فى عنوان الكتاب.

٣- المؤثرات الأجنبيّة فى شعر البيّاتى:

يُمَهد إحسان عبّاس فى دراسته النقدية لديوان - أباريق مهشّمة، لعبد الوهاب البيّاتى - بحديث عن مدرسة (**التصويريين** - **Imag-ists**)، ليُثبتَ لاحقًا بالنصوص، تأثر البيّاتى بهذه المدرسة. فهو أولاً، يحدّد خصائص المدرسة:

١- استعمال - لغة الحديث، فى الشعر، واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة.

٢- ابتكار نغمات جديدة، لتعبر عن حالات جديدة، وليس من الضرورى التزام الشعر الحر دائمًا.

٣- خلق صورة - وفى هذا يقولون: نعم إننا لسنا رسّامين، ولكن نرى أن الشعر يجب أن ينقل الجزئيات بدقّة، ولا يتعلق بالعموميات المُبهمة(٢٤).

- وقد ازدهرت هذه المدرسة فى أمريكا وإنجلترا، بزعامة إزرا باوند، ثم الشاعرة - **إيمى لوول** (**Amy Lowell**)، وإيليوت. فهى تلتقى مع كثير من الشعراء الذين لم يؤمنوا بالتصويرية، مثل قول

ييتس: (Yeats) **(علينا أن نختار أسلوبًا أقرب إلى الكلام، بسيطًا كأبسط أنواع النثر، كأنه صيحةٌ تخرج من القلب)**. ثم يقارن الدكتور عباس بين البيّاتي والتصويريين، ليميّز الفوارق بينهما، فيورد قصيدة **هيولم – Hulme**، وهي قطعة تصويرية، ويقارنها مع قصيدة (سوق القرية) للبيّاتي، فهو يقول إنّه، منذ الخطوة الأولى، نجد البيّاتي يفارق التصويريين، بل هو يضع النقيض، لأنه نشأ يرى اللفظة جامدةً في اللغة العربية – يقول عباس – فالبيّاتي يتعمّد أن يردّ إليها حياتها ويجعلها ستارًا، تختفي وراءه معانٍ كامنة. وتكاد هذه المعاني تمزّق اللفظة، حين تتجمع الإيحاءات وتكوّن للصورة أجزاءها، فالتصوير – يضيف الدكتور عباس: (شيء مشترك بين البيّاتي وشعراء المدرسة التصويرية، لولا الخلاف في الغايات. أما في نثر أجزاء الصورة، فربّما لم يكن هناك فرق أبدًا)[٢٥]. ثم يقارن بين قصيدة **(سوق القرية)** للبيّاتي، وقصيدة – **فلتشر– Fletcher**، وعنوانها **(حي مكسيكي)**، فيقرر أنَّ القصيدتين بينهما تقارب شديد. فكلا المنظرين يُهيئ للشاعر مجالاً لالتقاط أجزاء كبيرة. وكلاهما يجمع في داخل الإطار الكبير، ما يحتويه منظر سوق القرية والحي المكسيكي. وهما يقفان بوجه خاص عند مناظر البؤس (الأكواخ – الأطفال والرجال – الذباب والحصان المتعفّن)، لكن فلتشر – يقول الدكتور عبّاس – أدقُّ نقلاً لأجزاء صورته. ولا يقف التشابه بين البيّاتي والتصويريين، عند بعثرة الأجزاء، وبثّ الخطوط التي تبدو متباعدة في **الصورة**، وإنّما يتعدّى ذلك إلى مظاهر أخرى، أوضحها وجودًا، ظاهرة – **التكرار**. وهنا يقارن الدكتور عباس بين قصيدة

(مسافر بلا حقائب) للبيّاتى، وبين قصيدة إيمى لوول (مدينة الأوراق المتساقطة)، ومقطع (صورة سيّدة) لإيليوت. ويصل الدكتور عباس إلى خلاصة: (من كل هذا يتبيّن لنا أنَّ بين البيّاتى والتصويريين، ملامح مشتركة، تجعل من البيُاتى فى الشكل العام، شاعراً تصويريًا، وتجعل الصورة، قاعدة لقصيدته)(٢٦). ثم يقارن الدكتور عباس بين البيّاتى وإيليوت Eliot فالبيّاتى وإيليوت يلتقيان أيضًا فى ذلك التسجيل الفوتوغرافى لأجزاء الصورة. وخاصة الجانب غير المضىء منها. ويتعلقان بما يُسمّى التوافه، ومن هذه الأشياء الصغيرة يؤلفان المنظر العام)(٢٧). ويترجم الدكتور عباس مقطعًا من قصيدة لإيليوت(٢٨)، ليقول إنها نفس طريقة التصويريين، وبها ترتفع الصور العادية إلى مرتبة الشعر. وهذه الطريقة هى التى تجعل من بودلير، شاعراً فذًّا فى نظر إليوت: (يرفع بودلير تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق). وهذا ما يجعل الدكتور عباس يقول: (وإلى حدّ ما، حاول البيّاتى أن يحقق شيئًا من هذا الذى حققه بودلير. وخصوصًا فى صور العبث والجهد الضائع التى استمدّها من تجربة الحياة اليومية. غير أن البيّاتى، يفترق عن بودلير فى حقيقة اجتماعية هامة، فهو ليس شاعر مدينة، وإنما هو فى صوره، ابن القرية، يرى نقائصها، ويحسُّ بآلام أهلها) – وهو أى البيّاتى: (يلتقى وإيليوت فى لغة الحديث العادى، ثمّ ينشقّان معًا عن التصويريين فى الإيحاء والرمز، وجعل حركة الصورة، ممثلة للحركة والخلجات النفسية، وإن كان البياتى أقلّ إغرابًا من إيليوت، وأقل احتفالاً باصطراع التيارات الخفية فى الأعماق، وأبعد عن استكناه

الدوافع الدينية، وأقل تأثرًا بمدرسة الرمزيين الفرنسيين)[٢٩]. وسواءٌ تأثر البيّاتى بإيليوت مباشرة أو بطريقة غير مباشرة- يُضيف عبّاس (فالمنهج العام لقصيدة إيليوت، يؤثر فى بناء قصيدة البيّاتى، وخاصةً فى ارتكاز القصيدة على نوع من التلفيق الذى تزخر به الأساطير، والاقتباسات من الرواسب المحفوظة فى هيكل القصيدة. فالاقتباس جزء أساسى من الشكل هنا، وليس عدوانًا على أملاك الآخرين ومحصولات قرائحهم)[٣٠]. وفى مكان آخر من دراسته عن البيّاتى، يشير الدكتور عباس، إلى أنَّ شخصية (**الجَوّاب**)، أقرب إلى نفس البياتى، وهو فى هذا أشبه بالشاعر أودن – Auden، فالرحّالة أو الجوّابَ، له صورة جلجامش وعولس والسندباد، وكما هى عند دانتى وكولردج وأبى العلاء. وهناك التجواب الرمزى النفسى، عند جويس وكافكا، وفى قصيدة (الأرض الخراب) لإيليوت، ودون كيخوته لثربانتس، فهو رمز للإنسان الضائع عند البيّاتى. وعند تأثر البيّاتى بأسطورتى **بروميثيوس وسيزيف**، اليونانيتين، أخذ البيّاتى من بروميثيوس (معنى العذاب)، ومن سيزيف (معنى التضحية الاختيارية). ويقرأ الدكتور عباس، مسألة اصطدام شخصيات البيّاتى، بالجدار بصفته حاجزًا للساكنين فى المنفى، فأثناء استعمال البياتى للجدار، يبرز رمزان هما: (**الموتى والتافهون**): (ولفظة – التافهين فى شعر البياتى تنظر إلى قصيدة إيليوت، (الرجال الجوف)[٣١]، ثم يورد الدكتور عباس، مقطعًا من هذه القصيدة، ليقارنه بمقاطع من شعر البيّاتى. أما لفظة (الموتى) فيقول معلّقًا عليها: (ليس إطلاق لفظة – الموتى، على الأحياء من صنع إليوت، لأن

اللفظة بهذا الاستعمال، قديمة، والمتنبىّ يقول: نحن بنو الموتى)[٣٢].

وفى النهاية يرى الدكتور عباس أن قصيدة إليوت (الرجال الجوف)، ألقت ظلالها على قصيدة للبيّاتى، عنوانها: (الأوغاد).

- وفيما يلى بعض الملاحظات، حول دراسة عبّاس لديوان البيّاتى:

أولاً: لا نعرف حدود معرفة إحسان عباس عام ١٩٥٥، (أى حين كتب هذه الدراسة)، بالمنهجين: الفرنسى والأمريكى فى النقد المقارن، وإذا كان يعرف، فلماذا لم يقدّم أية مقدمة نظرية عن الأدب المقارن، ولا نستطيع الجزم أنه كان يعرف عناصر المنهجين معرفة أكيدة. كما لا نستطيع أن نجزم أنه لم يكن يعرف مناهج الأدب المقارن، ولكن المؤكد أنه **مارس منهج التوازى الأمريكى**، كما هو أمامنا فى تطبيقاته النقدية المقارنة فى دراسته لشعر البيّاتى. والمؤكّد أنه مارس المنهج التاريخى الفرنسى فى كتابه (ملامح يونانية...). والمهم هو ميله الواضح لأسلوب المقارنة، سواءٌ استخدمها بالمنهج، أو بغياب المنهج.

ثانيًا: ما يؤكد استخدامه لمنهج التوازى الأمريكى، هو استخدامه **للمتشابهات المتوازية، وعدم إصراره على إثبات التأثير والتأثر**، مثل: مقارنته لقصيدة سوق القرية للبيّاتى بقصيدة فلتشر - الحى المكسيكى، ومقارنته لقصيدة - مسافر بلا حقائب، بقصيدة إيمى لوول - مدينة الأوراق المتساقطة. فالتشابه هنا وارد، أما التأثير والتأثر، فهو غير مؤكد.

ثالثًا: لا نستطيع الموافقة على مقارنة لفظ بلفظ، لنثبت التشابه أو التأثر بشكل غير مباشر، كما فعل الدكتور عباس لدى مقارنته لفظة:

(الفارغون أو الجوف)، لدى إليوت، بلفظة: (التافهون أو الموتى)، لدى البيّاتى، ولكن يمكن أن نتفق على المعنى الإنسانى العام لحالة الخراب الروحى المشترك فى بعض قصائد الشاعرين، وهى لدى إيليوت (تأمليّة)، ولدى البيّاتى (هجائية) للواقع.

رابعاً: الأرجح (وهو ما يُشير له الدكتور عباس)، أنَّ البيّاتى تأثّر **بالطقس العام** الذى أشاعه الشعر الأوروبى الحديث، من أثر فى الشعر العربى الحديث فى الخمسينيات، إضافةً لثقافة البيّاتى المحدودة آنذاك، عام (١٩٥٥) فى مجال اللغة الإنجليزية وآدابها.

كذلك تأثر البيّاتى بمترجمات الشعر الأجنبى إلى العربية. فهو - بتقديرى - لم يكن يمتلك ثقافة عميقة فى الأدب الإنجليزى - آنذاك.

٤- المؤثرات الأجنبية فى شعر السيّاب :

فى كتابه (بدر شاكر السيّاب - حياته وشعره ، ١٩٦٩) ، يشير الدكتور عباس إلى أن السيّاب، فى قصيدته (أهواء)، التى جاء فيها:

وبالحب والغادةِ المستبدِّ

هواها به، يلعبان الورقْ

وكيف استكان الإله الصغيرُ

فألقى سهامَ الهوى والحَنَقْ

رهانٌ رمى فيه غمّازتيه

ووردَ الخدودِ ونورَ الحَدَقْ

إنّما كان (السيّاب) يُترجم **بعض قصيدة الشاعر- جون ليلى، من الإنجليزية، المنشورة فى:** The Golden Treasury - 1950 , P–44–[٣٣] لكن الدكتور عباس، لم يقدم، أوجه التشابه بين القصيدتين،

وهو يستخدم تعبير: (**يترجم السيّاب**)، لأن السيّاب لم يذكر أنه يقوم بعملية ترجمةٍ لقصيدة أجنبية، أى أن الأمر لا يتعلق بتأثير وتأثر أو تشابه فقط، مثلما لا يتعلق باقتباس أوْ تحويل، بل هو نوع من أنواع الانتحال أو التلاصّ. وقد أورد الدكتور، النص الإنجليزى المقابل لهذه الترجمة، ولم يورد المقطوعة كاملة، لأنَّ السيّاب ترجم بعض المقطوعة وليس كلها. وحين رجعت إلى منتخبات الكنز الذهبى (طبعة ١٩٥٣)، وجدت أن الدكتور، عباس حذف السطور الخمسة الأخيرة من المقطوعة، ووجدت أن عنوان القصيدة هو: (Cupid and Campaspe)[٣٤]، ثم وجدت أن ما قاله الدكتور عباس حول ما **يشبه الترجمة**، هو أمر صحيح. وهذا يذكرنا بما فعله إبراهيم المازنى، حين ترجم بعض القصائد الإنجليزية إلى شعر عربى موزون، ونسبها لنفسه، دون أن يذكر أنها مترجمة!!

وفى مكان آخر من الكتاب، يشير الدكتور عباس إلى بعض قراءات السيّاب العربية والأجنبية، فهو: (يطالع كتاب أحمد الصاوى محمد عن الشاعر الإنجليزى شيللى، ويحاول أن يتفهم بعض قصائد ذلك الشاعر فى أصلها الإنجليزى. وقد بدأ ينفعل ببعض أفكار (الديوان الشرقى)، ويتعشق قصيدة لامرتين (البحيرة)، كما ترجمها على محمود طه) ، فالسيّاب يقول فى إحدى رسائله: (عن طريق على محمود طه وأحمد حسن الزيّات فى ترجماتهما لإلفريد دوفينيه ولامرتين ودى موسيّه وشيللى الإنجليزى، أعجبت بالشعر الغربى، وأخذت فى مجاراته، وحاولت أن أقرأ الشعر الإنجليزى، بعد الاستعانة بالقاموس عشرين أو ثلاثين مرة فى القصيدة

الواحدة)[٣٥]. كما يشير الدكتور عباس إلى قصيدة السيّاب (في يوم عابس)، المكتوبة عام ١٩٤٦، وأخرى بعنوان **(زهرة ذاوية)**، حيث تبدو القصيدة: (وكأنما هي ترجمة أو معارضة - لقصيدة إنجليزية)[٣٦]. ويكتب السيّاب قصيدة طويلة، قيل إنّها تناهز ألف بيت، متأثرة بقصائد بودلير في (أزهار الشرّ)، أهداها إلى روح الشاعر بودلير، وربما كتبت عام ١٩٤٤- وبعد خمس سنوات دراسية نال السيَاب شهادة (ب.ع) في اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزي من دار المعلمين العالية، حيث يلخص السيّاب - يقول عباس - حصيلة دراسته بقوله: درست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين، ثم الرومانتيكيين، وتعرفت لأول مرة بالشاعر الإنجليزي جون كيتس، ولا يقل عن إعجابي بإليوت. و يعلق الدكتور عباس قائلاً: إن دراسته للأدب الإنجليزي - على تبعثر أجزائها وسرعتها وضعف مستواها - قد فتحت نافذة يتطلع منها إلى غير الأدب العربي، أعني إلى الأدب الإنجليزي، والآداب الأخرى المترجمة إلى الإنجليزية، لكنّه إذا افتخر على بعض رفاقه العمّال، قال: **إنني قد قرأت معظم ما كتبه شكسبير في لغته الأصلية - وأظنّ - يقول عباس - إنّ المتخصصين في الأدب الإنجليزي من غير دار المعلمين لا يقولون إنّهم قد قرأوا معظم شكسبير بلغته الأصلية!!**)[٣٧]. وهو يتحدث - أي السيّاب - عن تأثره بالشعر الإنجليزي، حين كتب قصائد من الشعر الحر، ولكن الدكتور عباس يقول: (تمثل مقدمة السيّاب لديوانه أساطير عام ١٩٥٠، خلطاً صبيانياً وسطحية في فهم الشعر الإنجليزي)[٣٨]. (لكن ديوان أساطير يصلح معرضاً لبعض المؤثرات، وقد كان هذا

التأثير، مجرد إشارات عابرة أو تضمين)[٣٩]. ثم يقارن الدكتور عباس بين إليوت والسيّاب، وبين (قصيدة الأرض اليباب) لإليوت، وقصيدة السيّاب (الأرض اليباب) منذ العنوان، لكن المقارنة كانت مجرد إشارات سريعة. ثم يشير إلى قصيدة (ملال) للسياب: (وأكيل بالأقداح ساعاتى)، وهى - يقول عباس -ترجمة لقول إليوت: (قدّرتُ حياتى بملاعق القهوة)[٤٠]. ويقرر أيضًا أن السيّاب فى قصيدته (القرية الظلماء)، قد قرأ قصيدة للشاعر الإنجليزى - Brides، التى يستشرف فيها السفن، ويتملكه الحنين إلى البحر. وكذلك يبدو تأثير ألفريد دى موسيه، وكيتس، فى قصيدة السيّاب هذه. ويرى عباس أنَّ السيّاب: **(كان يستعير الصور المترجمة ويدرجها فى شعره، فيخفى مكانها على القارئ)**[٤١]. وحول مصادر القصائد الطويلة لدى السيّاب مثل: المومس العمياء - الأسلحة والأطفال - حفّار القبور - أنشودة المطر - فجر السلام - يُفسِّر الدكتور عباس ذلك بقوله: إنّ السيّاب نشأ معجبًا ببعض القصائد الطويلة الأجنبية مثل: بحيرة لامرتين، وثورة الإسلام لشيللى، والأرض الخراب لإليوت. ويشير أيضًا إلى بعض قراءات السيّاب: د.ه.لورنس، غوركى ، أهونبرغ، تشيخوف، نيرودا ، ناظم حكمت، لكن السيّاب فى وقت آخر، يعلن تفضيله شكسبير على ناظم حكمت، بل يصل إلى حد القول إن ناظم حكمت ونيرودا وأراغون وسيمونوف، **(لا يبلغون جميعًا كعب شكسبير)**[٤٢]. والسيّاب فى قصيدة **(الأسلحة والأطفال)**، اتكأ على الشاعر الفرنسى أراغون. ويؤكد الدكتور عباس على أنه: (من المحقق أن السيّاب، كان قد غرف من عيون إلزا لأراغون، وهى

قصيدة ترجمها السيّاب، ونشرها في كرّاس مع قصيدة أخرى لأراغون، بعنوان (الأيام الضائعة). ولقصيدة عيون إلزا، عنوان فرعي هو (الحب والحرب). وهذا هو الموضوع الذي اتجه إليه السيّاب في قصيدته - الأسلحة والأطفال)(٤٣). ثم يقارن الدكتور بين القصيدتين، بالبحث عن أوجه التشابه من زاوية الموضوع. ثم يجد تأثيرات أخرى في نفس القصيدة من رواية روميو وجوليت، ومن قصائد إديث سيتول. وذات مرّة - يروي عبّاس - تصدّى السيّاب لمحمود أمين العالم، الناقد المصري، لأن العالم، أشار إلى تأثر السيّاب بإليوت، فكتب السيّاب: (وزعم الأستاذ العالم أنني أحذو حذو إليوت. كلا يا سيدي إن ما أكتبه، هو شيء من صميم التقاليد الشعرية العربية، ودونك أبا تمّام، لتعرف كيف كان يستخدم التاريخ والأساطير، وشعر السابقين، وكل ثقافة، في شعره)(٤٤). كذلك قال كاظم جواد في نقده لقصيدة السيّاب وهي بعنوان: (لوركا): إنَّ القصيدة، **(جاءت تعبيراً عن تجربة لوركا بنفس أسلوب لوركا)**(٤٥).

وفي مكان آخر من الكتاب، يتعرض الدكتور عباس لصدور **مختارات من الشعر العالمي، ترجمها السيّاب عام** ١٩٥٥، ويشتمل الكتاب على عشرين قصيدة مترجمة عن الإنجليزية لعدد من الشعراء، من بينهم: إليوت، إزرا باوند، إديث سيتوِلْ، ستيفن سبندر، فلتشر، داي لويس، ولتردي لامير، لوركا، ريلكه، نيرودا، رامبو، بريفير، وغيرهم. ويرى الدكتور عباس أن الترجمة، **يعوزها أحياناً، قدر كبير من الفهم الدقيق للأصل، كما تفتقر إلى مستوى أسلوبي شعري، يراعى فيه، ما هو أبعد من نقل المعاني.** وحين سُئل السيّاب

بِمن يعجب فى الشعر، أجاب إنه معجب بالشعراء: هوميروس، ديلان توماس، شكسبير، دانتى، فرجيل، غوته، كيتس، سيتول، إليوت. ويعلّق الدكتور عباس على كل هذا، أنَّ **للشاعرة الإنجليزية إيديث سيتولْ** منزلة هامة فى نفس السيّاب، وأن السيّاب كان شديد الإعجاب بناظم حكمت، ولكن الدكتور عباس يقول: (**تغير رأى السيّاب فى ناظم حكمت إلى الضد، لا لأن ناظم حكمت شاعر يسارى، بل لأن البيّاتى يتكئ عليه كثيراً ويحاكيه، ويحب أن يقرن اسمه، باسم ناظم حكمت**)(٤٦).

وفى أحد فصول كتابه، وهو بعنوان (**الينابيع الثقافية**)، يرى الدكتور عباس أن السيّاب، وقع تحت تأثير كل من لوركا وسيتولْ، وأن السيّاب، أعجبه فى الشاعر الأسبانى، عمق تعبيره عن القسوة والموت، وقدرته الفذة فى تصوير الواقع من خلال صور حسية مجسمة، وتلاعب بالألوان، وجمع للملامح المتباعدة فى إطار شعرى واحد، تتصل فيه المجسمات الواقعية بأخيلة غريبة طليقة، لا واقعية. ومع ذلك – يستدرك الدكتور عباس – فإن تأثر السيّاب بلوركا، لم يكن عميقا، وهو يورد أمثلة مقارنة بين لوركا والسيّاب: فهو أى السيّاب – يلجأ إلى المحاكاة القياسية، كقول السيّاب: (والبرد ينثّ من القمرِ)، فقد استعاره من قول لوركا على لسان القمر: (افتحوا السقوف والصدور، لأدفئ نفسى، فأنا بردان). وكذلك محاولة السيّاب، التلاعب بالألوان فى شعره، ويظهر ذلك فى قصيدة (**النهر والموت**)، مقارنة بقصيدة لوركا: (مصرع أنطونيو الكامبوريو). وهنا يتوسّع الدكتور عباس فى المقارنة. ثم ينتقل لإجراء مقارنة بين

قصائد **إديث سيتول**، وبعض قصائد السيّاب المتأثرة بها، وهو يرى أن (علاقة السيّاب بالشاعرة أقوى وأعمق، فقد أعجبه في شعرها: (الفزع الذي تغلغل فيه بسبب الحرب وتفجير القنبلة الذرّية، ففي هذه المرحلة، قلّ احتفالها نسبيًا بموسيقى الألفاظ)، كذلك كانت تجمعه بها رابطة أخرى، هي حاجة الاثنين إلى التركيز، وشغفها بترصيع القصائد بالدلالات الأسطورية)(٤٧). ويقارن الدكتور عباس بين استخدامات السيّاب الأسطورية في مجموعته (أنشودة المطر)، وبعض قصائد إديث سيتول، كما يقارن (**الرموز المسيحية**) و(**رموز المطر**) لدى السيّاب، وبعض مقاطع سيتول، بل يقول: إن السيّاب يترجم بعض أبيات الشاعرة، ويضمنها قصيدته - (**رؤيا فوكاي**)، كقوله: (والحياة كالغناء)، وهو مأخوذ - كما يقول الدكتور عباس - من قولها: (Where life and death are equal).

ثمَّ يُحدِّد عباس هذه المؤثرات القادمة من إديث سيتول، بما يلي: (لعلّ قصائد: **مرثية جيكور - مرثية الآلهة - من رؤيا فوكاي**، أقوى قصائد الشاعر صلة بأثر إديث سيتول، لأنها تعد شاهداً على الاتباع الدقيق، وعلى الاستقلال في نطاق ذلك الاتباع. لقد عمد الشاعر إلى قصيدة الشاعرة (**ترنيمة سرير**)، وإلى (**ثلاث قصائد في القنبلة الذرية**)، فاستمد منها كثيراً من تصوراته، ومن الجو العام الصالح لمثل موضوعه، بل جاراها **في بعض الرموز والعبارات، مقتبسة أو محوّرة**)(٤٨).

- وفيما يلي بعض الملاحظات، حول قراءة الدكتور عباس للمؤثرات الأجنبية في شعر السيّاب:

أولاً: حسب الدكتور عباس، فإن السيّاب تأثر تأثراً مباشراً بالشعراء التالية أسماؤهم: جون ليلى، بودلير، إيليوت، أراغون، لوركا، إديث سيتول... أما الذين تأثر بهم بشكل عام، فهم: نيرودا، ديلان توماس، غوته، شكسبير، هوميروس، دانتى، وقصص غوركى و د.ه. لورانس، وفق ما ورد فى بعض رسائله. وقد تتبع الدكتور عباس بعض المؤثرات بتوسع، مثل: أثر لوركا وإديث سيتول بوجه خاص، وأشار إلى بعض هذه المؤثرات بسرعة.

ثانياً: انتبه الدكتور عباس إلى أن أشكال التأثير والتأثر، قد استخدمتْ، أساليب **التحوير والاقتباس والترجمة** فى كتابات السيّاب الشعرية، فبعضها يقع فى خانة (التناصّ) الطبيعى، وبعضها يقع فى خانة (التلاصّ)، كما هو الحال مع ترجمة نصوص إنجليزية أو أجزاء منها، دون الإعلان عن أنّها مترجمة.

ثالثاً: قرأ الدكتور عباس، الموضوعات الأسطورية الإغريقية فى شعر السيّاب، بصبر وتمعن، لكنه لم يتوسع فى قراءة طريقة التوظيف، حيث تصبح الأسطورة اليونانية أحياناً، مجرد ملصق استعراضى على جسد القصيدة، فى شعر السيّاب، مما يجعلها عائقاً أمام القراءة.

رابعاً: يشكك عباس فى بعض ادعاءات السيّاب، حول زعمه أنه (قرأ معظم شكسبير بلغته الأصلية!!)، وفى بعض أحكام السيّاب القطعية السلبية، حول بعض شعراء اليسار العالمى، ويربط ذلك بالسيرة الذاتية، أى بقضية انفصال السيّاب عن الحزب الشيوعى العراقى، فالسيّاب مثلاً كان سابقاً معجباً بناظم حكمت، ثم انقلب على هذا الإعجاب.

٥- المؤثرات الأجنبية فى الشعر العربى القديم والمعاصر :

فى كتابه (**فن الشعر، ١٩٥٥**)، يشرح إحسان عباس (نظرية المحاكاة) عند اليونان والغرب، ويشير إلى أنه برغم **ترجمة كتاب أرسطو إلى العربية**، (وهو أساس قاعدة المحاكاة)، فإن المحاكاة، لم تؤثر فى الشعر العربى. وهو يشرح الأسباب: (لم تؤثر.- **نظرية المحاكاة** - فى قاعدة الشعر العربى، لا لأن العرب لم يفهموها فحسب، وإنما لأن إمكان انطباقها على الشعر العربى، كان أمرًا متعذرًا أيضًا، فهى قد تبسط ظلّها على الشعر الدرامى والبطولى والديثرامب، ولكنها لا تستطيع أن تشمل أنواعًا أخرى، مثل: الكوميديا الإلهية وشعر وردزورث وقصائد المتنبىّ، وما جرى مجرى هذه الأنواع)[٤٩]. كذلك حين يتناول الدكتور عباس النظريات الكلاسيكية والرومانطيقية، يقرأ تأثيرها على النقد والشعر العربى، أو يقارن بين النظرية النقدية العربية القديمة، والنظريات الأوروبية. فالنظرية النقدية عند العرب - حسب الدكتور عباس - (**كلاسيكية متشدّدة**)، لأنَّها تنصُّ كثيرا على: (روح الاعتدال فى التعبير، وعدم الإيغال فى الاستعارة وفى الخيال إجمالاً، وهى تعلى من مقام اللفظ على المعنى، أو الشكل على المضمون، وتحبّ الحصر والتقعيد، ولذلك يمكن أن يقال إنّ الشعر العربى فى عصوره المختلفة، كان يتنفس فى جو كلاسيكى خالص)[٥٠]. ويرى الدكتور عباس أن نظرية (**عمود الشعر**) فى النقد القديم، أعطت لروح الكلاسيكية، صبغة لا يسهل التحلل منها. أما بعد ذلك، أى فى العصر الحديث، فنحن نجد **رومانطيقية** واضحة المعالم فى الأدب العربى الحديث، ومؤسسها هو

جبران خليل جبران الذى: (كان رومانطيقيًا إلى أطراف أصابعه، وصوره تكاد لا تفترق فى شىء، عن شعراء الرومانطيقية بفرنسا وإنجلترا. وقد كثر تلامذة هذه المدرسة، سواء بتأثير من مدرسة المهجر، أو بمؤثرات من أوروبا، فإذا بها تعمّ البلاد العربية)(٥١).

ويقدّم الدكتور عباس قائمة بأسماء الشعراء والأدباء العرب الذين تأثروا بالرومانتيكية، مباشرة أو بشكل غير مباشر، ومنهم: التيجانى يوسف بشير، أبو القاسم الشابىّ، إلياس أبى شبكة، على محمود طه، محمود حسن إسماعيل، فدوى طوقان، نازك الملائكة، عبد الوهاب البيّاتى، بلند الحيدرى، المنفلوطى، مصطفى صادق الرافعى، مى زيادة، توفيق الحكيم. وفى القسم الثانى من الكتاب يقارن بين **مفهوم الخيال** عند اليونان، ومفهومه عند العرب القدامى، ويقارن بين مفهوم العرب لوظيفة الشعر، ووظيفته عند اليونان، كذلك مشكلة الشكل والمضمون عند العرب واليونان.

أما فى القسم الثالث، وهو بعنوان (فصل فى نقد الشعر)، فيقدم الدكتور عباس مقارنات بين النقد والشعر الأوروبى، وبين الشعر العربى: (سنختار فيما نختاره أمثلة من الأدب العربى، بعد أن طال ابتعاد القارئ عنه، ووقع فى ظنه أنّ كثيراً من الآراء السابقة، ربما لم تنجح إلا فى عالم الأدب الغربى وحده)(٥٢)، فهو يأخذ ما يُسمّيه - **اتجاه رتشاردز وإمبسون**، فى تتبع المبنى وقدرة القصيدة على النقل، ويطبقه على قصيدة المتنبىّ: (ليالى بعد الظاعنين شكول)، وقصيدة أبى العلاء: (علاّنى...). أما الاتجاه الثانى، وهو ما يُسمّيه اتجاه - **مود بودكين وكنث بيرك وكارولاين سبيرجن**، فى دراسة

الصور والرموز والنماذج العليا والمبنى الباطنى فى القصيدة، فيطبقه على قصيدة لذى الرمّة. ثم ينتقل إلى (الشعر الحديث!!)، فيطبق منهج هؤلاء النقاد على **قصيدة (غلواء) للشاعر إلياس أبى شبكة**، قائلاً فى نهاية التحليل: (وحين جعلنا البحر رمزًا للعودة إلى الرحم، كنا فى الحقيقة، نحاول أن نفيد من طريقة الآنسة - مود بودكين فى دراستها للشعر، فى كتاب لها، عنوانه - النماذج المثالية فى الشعر)(٥٣). وحين يناقش **(أهمية الصورة)** فى النقد الغربى، يطبق على نماذج لامرئ القيس، وعلى نماذج من (الشعر الحديث!!) مثل: **(قصيدة المساء) لايليًا أبى ماضى، وقصيدة (وطن الفأس)** لمحمود حسن إسماعيل، وقصيدة (أبا الهول) لأحمد شوقى، وقصيدة (أيتها الحالة بين العواصف)، لأبى القاسم الشابّى. وهو يناقش الصورة فى هذه القصائد. وحين يتكلم عن (النمو العضوى فى القصيدة)، يطبق مفاهيم النقد الأوروبى، كما عرضها فى الكتاب على قصيدة الشابّى (النبى المجهول). وفى كتابه (من الذى سرق النار)، يدرس الدكتور عباس شعر نازك الملائكة (عاشقة الليل)، حيث يشير إلى قصيدتها (صراع)، بقوله: ليست إلا تحليلاً وبسطًا لقول الشاعر اللاتينى - كاتوس: أنا أكره وأحب، ولقد تسألنى لماذا؟. لست أدرى، غير أننى أشعر بذلك وأتعذب بشعورى)(٥٤)، وحين يدرس ديوانها (شظايا ورماد)، يشير إلى التشابه بينها، وبين جيمس جويس: (وربما كان من أدق وجوه الشبه بين جويس والشاعرة المجدِّدة، اتصال خيال كل منهما بالمسموع، أكثر من اتصاله بالمرئى)(٥٥). وحين يدرس شعر فدوى طوقان، يقرأ قصيدة (إلى صورة) لفدوى،

ويربطها بقصيدة للشاعرة الأمريكية هاريت مونرو، بعنوان (وداع)، من زاوية التماسك العاطفي، ويعلق قائلاً: (إن الأسى العميق في قصيدة الشاعرة الأمريكية، قد أصبح نوعًا من القوة التي تجعلنا نواجه ضروب الإخفاق مبتسمين. وهذا هو الشيء الذي لمحت ظلّه في قصيدتي فدوى: إلى صورة - في دروب العمر)(٥٦).

أما في **كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)**، فيقرر الدكتور عباس أنّ (الروّاد العراقيين: نازك والسيّاب والبيّاتي، كانوا هم رسل الثورة الشعرية، بتأثير الشعر الإنجليزي، وكانت ثورتهم في شكلها الأولى تمثل تخلّصًا من رتابة القافية)(٥٧)، وهو يضيف أيضًا: (إنّ المصطلح الذي قبلته نازك في كتابها - قضايا الشعر المعاصر، (وهو أيضًا الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي - (vers libres، ليس حرًّا بالمعنى المطلق. فالفرنسيون يميزون بين: شعر متحرر، وشعر حر، وقصيدة نثرية، أو شعر منثور، ولكن الفصل الدقيق بين هذه الأشكال - بسبب طبيعة الأوزان في تلك اللغة، ليس متيسراً دائمًا)(٥٨). وهو يعلّق في أثناء تحليل قصيدة نازك الملائكة، (الخيط المشدود)، وقصيدة البيّاتي (سوق القرية): (إنّ قصيدة نازك تذكرنا بقصيدة - **سويني بين العنادل لإليوت،** من حيث البناء ، فقصيدة إليوت تزاوج بين الرثاء والسخرية - رثاء البطل الحقيقي أغاممنون، والسخرية من البطل المزيف المضحك سويني، إلا أننا نعتقد - يقول عباس - أن نازك تأثرت بقصيدة إليوت، أو أنها كانت قرأتها، حين نظمت قصيدتها. أما قصيدة البيّاتي، فإنها برغم رفعها للراية الحيادية الإليوتية على نحو ما، لا تتصل بمنزع إليوت الشعري، ولا

تحتذيه)(٥٩). وحين يحاور نفسه حول البحث عن منهج فى قراءة الشعر، لا ينفى الدكتور عباس، تأثير فكر العصر وثقافته وإديولوجياته فى الشعر، بل يطرح مجموعةً من الأسئلة: أين يقف الشاعر؟. هل هو ماركسى؛ أو هو ليبرالى؟. هل يؤمن بما تدعو إليه الوجودية من مبادئ؟. هل توغل فى شعاب التحليلات النفسية الفرويدية، وآمن بسيطرة اللاوعى؟. هل أعجب بالسريالية، وآمن بتعطيل العقل الواعى - (Atomism)؟. ما هو الميدان العلمى المحبب للشاعر: علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو الفلسفة؟. ومن هو رفيقه المفضل: ماكس فيبر أم كلود ليفى شتراوس أم هيدجر؟. ما هى قراءات الشاعر: الروايات والقصص أو الدواوين الشعرية أو الكتب العلمية؟. وهل يفضّل فى الشعر: إديث سيتول، أو إيليوت، أو سان جون بيرس أو بابلو نيرودا أو ناظم حكمت؟(٦٠). أمّا حين يدرس إحسان عباس (الزمن فى الشعر الحديث)، فهو يعتمد مفاهيم برجسون وهيدجر وبروست وجويس وفرجينيا وولف، للزمن، ويوظّف قول بيتر شون فى دراسة له عن بودلير: (إنّ تجربة بودلير فيما يتعلق بالزمن، ذات أهمية أصيلة لفهم شعره فى: أزهار الشرّ، حتى ليمكن أن يقال إنها مفتاح لفهم ذلك الشعر). ويعلّق الدكتور عباس مقارنًا: (وأكاد لا أتردد فى أن أقول مثل هذا القول نفسه فى كل شاعر من أصحاب الشعر الحرّ العرب، فإنّ موقف كل منهم من الزمن، هو الذى يعطى شعره سمة فارقه، ويحدد صلته بالحادثة، ويقرر مدى انتمائه، وطبيعة ذلك الانتماء)(٦١).

أمّا فى فصل (**الموقف من المدينة**) من الكتاب، فهو يوظف تذمر،

الفرد دى فينى من (القطار)، ويفسره على أنه تذمر من اختلال العلاقة بين الزمن والإنسان، ويقارن بين صدمة دى فينى، وبين صدمة الشاعر فى المدينة. لكن عباس يناقش رأيًا يقول: إن الشاعر العربى الحديث، حين يحسّ بتضايقه من المدينة، ويتحدث عن الغربة والقلق والضياع، إنما يحاكى - مجرد محاكاة - شعراء الغرب، حين يضيقون ذرعًا بتعقيدات الحضارة الحديثة. فيعلق الدكتور عباس على هذا الرأى قائلاً: (أمّا أنّ الشاعر الغربى يعبر عن تضايقه من الحضارة الحديثة، ومن المدينة رمز تلك الحضارة، فأمر لا يحتاج توضيحاً أو مناقشة، أمّا أن الشاعر العربى الحديث، مقلّد له فى هذا المجال، فأمر محوط بالشك الكثير، ذلك لأن المسألة لا تعدو أن تكون نسبية. لقد كان من باب المصادفة أن يكون عدد من الشعراء، قد جاءوا من الريف، فالصدام، إنما هو تعبير عن عدم الألفة بينهم وبين البيئة الجديدة لأسباب مختلفة)[٦٢]. وفى مكان آخر من الكتاب، يشير إلى التشابه بين تنظير رولان بارت حول اللغة الشعرية، وتنظيرات أدونيس. ويضيف الدكتور عباس متحدثًا عن **مصادر أدونيس الشعرية**: (بل إنّ أدونيس يستعير أحيانًا لغة غيره، فيردد عبارة سان جون بيرس، ومن قبله بودلير، حين يقول: (الليل يتخثر)، وليس - أيضًا - قول أدونيس: (وفوق جثث العصافير تدب طفولة النهار) - إلاّ ترجمة تكاد تكون حرفية لقول سان جون بيرس أيضًا: (على هياكل العصافير القزمة، ترحل طفولة النهار). وكل ما أعنيه هنا: أنّ أشدّ الشعراء أصالة وتفرداً، يحور إلى موروث، ويقع فى ما يسمّيه رولان بارت: (التذكر)[٦٣]. ويشير الدكتور عباس إلى

موقف أدونيس من مدينة نيويورك فى قصيدته النثرية (قبر من أجل نيويورك)، ويقارن صورتها بصورة العواصم العربية، كما وردت فى رؤية أدونيس: (ليست نيويورك لغواً بل كلمة، لكن حين أكتب دمشق، لا أكتب كلمة بل أقلّد لغواً، دال ميم شين قاف... كذلك بيروت القاهرة بغداد، لغو شامل كهباء الشمس)(٦٤). وبطبيعة الحال يقارن الدكتور عباس دائمًا بين الأساطير اليونانية: (أورفيوس، بروميثيوس، عولس، إيكار، سيزيف، أوديب)، وبين تجلياتها فى الشعر العربى، بتعليقات سريعة. ويقارن أيضًا بسرعة بين الماركسية والسريالية والوجودية، باعتبارهن مرجعيات للشعر العربى الحديث.

- وفى **كتابه (تاريخ الأدب الأندلسى)**، يقرأ الدكتور عباس، (الخرجة) فى الموشّح الأندلسى. وهنا يمكن الإشارة إلى مقارنته (الخرجة) فى الموشح الأندلسى، بأصولها أو ترجمتها بالإسبانية، (نقلاً عن غارثيا غوميث)، حيث يضع الدكتور عباس، نصّ (**الخرجة الأعجمية**) بحروف عربية، ثم باللغة الإسبانية، ثم الترجمة العربية، وفيما يلى، خرجة أعجمية واحدة لابن عبادة شاعر المرية، مثالاً على ذلك:

١- مو سيدى ابراهيم - يا نوامن دلج - فنت ميب - ذى نخت - ان نن شنن كرش - ارم تب- غرمى أوب - لغرت.

٢- Meu sidi Imbrahim - ya nuemne dolje - vente mib - de - nokhte - In mon,si non que'ris - ire'me tib - garme a ub - le-garte

3- يا سيدى ابراهيم - يا إسمًا حلوًا - تعال إلى - الليلة -

وإلاّ، إن كنت لا ترغب – أجىء أنا إليك – آه – أخبرنى أين – أجدك(٦٥).

-هذه إشارات متفرقة حول طرائق المقارنة وأشكالها، لدى الدكتور عباس فى مجال علاقة الشعر العربى القديم والمعاصر، بالمؤثرات الأجنبية.

٦- خُلاصة:

أولاً: لم يُعلن الدكتور عباس عن منهجه النظرى فى مجال النقد المقارن، باستثناء إشاراته السريعة فى كتابه، (ملامح يونانية فى الأدب العربى)، لكنه مارس المقارنة بشكل فعلى كامل. وبطبيعة الحال، هناك عدة مناهج عالمية فى مجال النقد المقارن، منها: الفرنسى والأمريكى والسلافى والألمانى وغيرها، ولم يكن مطلوباً من الدكتور عباس أن يختار منهجاً من هذه المناهج، لأنّه حدّد أهداف أبحاثه، بالنقد الأدبى العام، لكنه عشق أسلوب المقارنة، أو ربما رأى أنه بدون المقارنة، لن يستكمل النقد حول النص أو الظاهرة الأدبية. لهذا نجده، يمارس المنهج الفرنسى التاريخى، كما فعل فى (ملامح يونانية...)، أو يمارس منهج التوازى الأمريكى، كما فعل فى قراءته للبيّاتى والسيّاب ونازك الملائكة وفدوى طوقان، فى بعض القصائد. واستخدم المنهج الفرنسى أحياناً، من زاوية إصراره على إثبات التأثير والتأثر، بل تتبعه بدقة متناهية، كما فعل مع أدونيس والبيّاتى والسيّاب. ولهذا يمكن القول، إنّ الدكتور عباس، مزج المنهجين الفرنسى والأمريكى معاً. ومع هذا كله، فهو يعتمد على خبرته الشخصية مع النصوص، وذوقه الشخصى وثقافته الواسعة.

ثانياً: يميز الدكتور عباس بين المصادر الأصلية والمصادر الثانوية، فيفضّل - الأصلية، بطبيعة الحال. ويأخذ بمقولة السابق واللاحق، وفق الترتيب الزمني، كما فعل في (ملامح يونانية...)، وكما فعل في تحديد مصادر (السيّاب) الثقافية. وهو يناقش هذه المصادر مناقشة نقدية، ولا يستسلم لبعض الأفكار، فلديه شجاعة معرفية في مجال التشكيك ببعض الروايات، بعد مناقشة الاحتمالات المتعددة.

ثالثاً: أشار أكثر من مرّة إلى أشكال التأثير والتأثر، ومنها: الترجمة والتحوير والاقتباس، فالترجمة عنده، تأخذ معنى الانتحال، لأن الشاعر يترجم قصيدة أجنبية وينسبها لنفسه، دون الإشارة إلى مصدرها الأصلي، أو يترجمها شعراً عربياً، من أجل إبعاد الشبهة. ويتعمق الدكتور عباس في المقارنات بين النصوص سواءٌ أكانت شعرية أم نقدية، لاستخراج أوجه التشابه، ولكنه أحياناً، يكتفي بالإشارات السريعة.

رابعاً: لا يكتفي بالمقارنة بين النصوص، بل هو عادةً ما يشير في مقدمات الفصول في كتبه إلى **المقارنات الثقافية العامة**، كما فعل عند حديثه عن: الوجودية والسريالية والماركسية وغيرها، أو مثل تمهيده لمقولة الزمن في الشعر الحديث، بمناقشة مفاهيم الزمن لدى الأوروبيين، أو تفريقه بين المفهوم الأوروبي للمدينة، والمفهوم العربي، كما فعل في كتابه (اتجاهات الشعر المعاصر).

خامساً: اهتم الدكتور عباس بالمؤثرات الأجنبية في كتابه (فن الشعر). وأجرى مقارنة بين النظريات الأوروبية وبعض المفاهيم العربية، كما فعل مع (**الرومانطيقية والكلاسيكية**)، لكنّه لم يطبق

نفس المنهج المقارن على النظريات الأخرى، (وهى كثيرة)، التى عرض لها فى كتابه. وقد يلاحظ القارئ، قلة اهتمامه بتعميق المقارنة فى كتابه (اتجاهات الشعر العربى المعاصر)، فهو يكتفى ببعض **التعليقات المقارنة**. وربّما يعود ذلك إلى أنّه سبق أن درس الإشارات المقارنة فى كتبه الأخرى، حول بعض الشعراء.

سادساً: لم يدرج النقاد العرب، إحسان عباس، فى إطار - (حقل النقد المقارن)، بل أُدرج فى تصنيف عام، هو أنه من (كبار النقاد العرب)، أى فى مجال النقد الأدبى العام. ويعود ذلك - بتقديرى - إلى **ثلاثة أسباب هى**:

أولاً: أنّ الصفة المهيمنة عليه، هى النقد الأدبى العام، إضافة لمجالاته الأخرى: المحقق والمؤرخ.

ثانياً: أنّه مارس النقد المقارن مباشرة بدخوله إلى التطبيق، دون أن يعلن عن منهجه النظرى فى مجال النقد المقارن، بالرغم من أنه مارس هذا المنهج فعلاً.

ثالثاً: لأنّه يمزج بين عدّة مناهج، ويعتمد الذوق الشخصى، المبنى على ثقافته الواسعة فى متابعة المقارنة.

مراجع وهوامش

١- **ميجان الرويلي وسعد البازعي**: دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ٢٠٠٢: - (لقد ظلَّت المؤلفات العربية في حقل الأدب المقارن، وطوال العقدين أو الثلاثة الماضية، واقعة في مجملها تحت طائلة التأثير الغربي، سواءً من الناحية المنهجية أو التطبيقية، بيدَ أنَّ نوعًا من الاستقلال، بدأ يظهر في السنوات الأخيرة، في مؤلفات عدد من المقارنين العرب، منهم: سعيد علّوش وحسام الخطيب وعز الدين المناصرة، خاصة بعد أن شعر الباحثون العرب، بتشكل تجربة عربية متنامية في المقارنة، وضعت الأسس وسمحت بالتوسع والانفتاح على مصادر منهجية وتطبيقية، خارج أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية): **انظر: ص٣٢.**

٢- **إحسان عبّاس**: ملامح يونانية في الأدب العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - عمّان، ١٩٩٣ - انظر: ص ١١-١٣.

٣- نفسه: ص ١٧.

٤- نفسه: ص ٢٢.

٥- نفسه: ص ٢٥-٢٦.

٦- نفسه: ص ٢٦.

٧- نفسه: ص ٣٤.

٨- نفسه: ص ٤١.

٩- نفسه: ص ٤٣.

١٠- نفسه: ص ٤٦.

١١- نفسه: ص ٤٧.

١٢- نفسه: ص ٦٥.

١٣- نفسه: ص ٧٣.

١٤- نفسه: ص ٨٠.

١٥- نفسه: ص ١١١.

١٦- نفسه: ص ١٢٦.

١٧- نفسه: ص ١٣١.

١٨- نفسه: ص ١٤٤-١٤٥.

١٩- نفسه: ص ١٥٣+١٥٥-١٥٦.

٢٠- نفسه: ص ١٨٠-١٨١.

٢١- نفسه: ص ١٨٧.

٢٢- نفسه: ص ٢٠٦.

٢٣- نفسه: ص ٢٠٧-٢١٤.

٢٤- **إحسان عباس**: من الذى سرق النار (خطرات فى النقد والأدب)، جمعتها وقدّمت لها - **وداد القاضى**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠ - انظر: ص ٨١.

٢٥- نفسه: ص ٨٦.

٢٦- نفسه: ص ٨٩.

٢٧- نفسه: ص ٩٠.

٢٨- T--S Eliot: Selected Poems, Faber and Faber limit-ed, London, 1965, p-22

٢٩- من الذى سرق النار - مرجع سابق - ص ٩١.

٣٠- نفسه: ص ٩٢.

٣١- إليوت: قصائد مختارة - مرجع سابق - ص ٧٧.

٣٢- من الذى سرق النار - مرجع سابق - ص ١٢٠

٣٣- **إحسان عباس**: بدر شاكر السيّاب - دراسة فى حياته وشعره، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩ - انظر: ص ٦٨-٦٩.

٣٤- F-T-Palgrave's: The Golden Treasury - revised, enlarged and brought up to date by: Oscar Williams, A Mentor book published by: The New American Library, First printing, August, 1953, p-26

٣٥- بدر شاكر السيّاب - حياته وشعره - مرجع سابق - ص ٧٢.

٣٦- نفسه: ص ٧٩.

٣٧- نفسه: ص ١٢٣ - ١٢٥.

٣٨- نفسه: ص ١٣٥.

٣٩- نفسه: ص ١٤٥.

٤٠- إليوت: قصائد مختارة - مرجع سابق - ص ١٣.

٤١- بدر شاكر السيّاب - حياته وشعره - مرجع سابق - ص ١٤٥.

٤٢- نفسه: ص ١٧٦.

٤٣- نفسه: ص ١٨٤.

٤٤- نفسه: ص ٢٣٢.

٤٥- نفسه: ص ٢٣٤.

٤٦- نفسه: ص ٢٤٧.

٤٧- نفسه - ص ٢٥٤.

٤٨- نفسه: ص ٢٥٨.

٤٩- **إحسان عباس**: فن الشعر، ط ٢، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمّان، ١٩٩٦ - انظر: ص١٩.

٥٠- نفسه: ص ٤٣.

٥١- نفسه: ص ٤٦.

٥٢- نفسه: ص ١٧٤.

٥٣- نفسه: ص ١٩١.

٥٤- نفسه: ص ١٧٤.

٥٥- من الذى سرق النار - مرجع سابق - ص ١٧٧-١٧٨.

٥٦- نفسه: ص ١٩١. ٥٧- **إحسان عبّاس**: اتّجاهات الشعر العربى المعاصر، ط ٣، دار الشروق، عمّان، ٢٠٠١ - انظر: ص ١٨.

٥٨- نفسه: ص ٢٦.

٥٩- نفسه: ص ٤٤.

٦٠- نفسه: ص ٥١.

٦١- نفسه: ص ٦٧.

٦٢- نفسه: ص ٨٩-٩٠.

٦٣- نفسه: ص ١١٢.

٦٤- نفسه: ص ١٠٧.

٦٥- **إحسان عباس**: تاريخ الأدب الأندلسى- عصر الطوائف والمرابطين، ط٧، دار الثقافة، بيروت (د.ت)- انظر: ص ٢٣٩-٢٤٠.

مُلحق

إحسان عبّاس: (بانوراما)

-ولد - إحسان رشيد عبد القادر عبّاس الزياتنة، بقرية عين غزال - بفلسطين، بتاريخ ٢/١٢/١٩٢٠- وتوفى بتاريخ ٢٩/٧/٢٠٠٣، ودفن يوم ٣١/٧/٢٠٠٣ فى مقبرة وادى السير فى العاصمة الأردنية، عمّان. وما بين عين غزال وعمّان، كانت محطّات حياته الأساسية هى: القاهرة، الخرطوم، بيروت.

- تقع قرية عين غزال على بعد ٢١ كيلومتراً من حيفا. وبلغ عدد سكانها عام ١٩٤٥: ٢١٧٠ نسمة. وكانت فيها: أربع عائلات كبيرة هى: **(المناصرة- المثامنة - العيّوش- والزياتنة)** التى ينتسب إحسان عباس لها. هاجمها الإسرائيليون بتاريخ ٢٦ تمّوز (يوليو) ١٩٤٨ بالطائرات والمشاة. وقد قدّرت الأمم المتحدة عدد الشهداء والمفقودين فى قرى المثلث الصغير: عين غزال - جبع - وإجزم، بمئة وثلاثين إنساناً. وقال الكونت برنادوت إنّ ٨٠٠٠ شخص طردوا من القرى

الثلاث. وأقيمت على أرض قرية عين غزال - مستعمرة - عوفر، ومستعمرة أيالا.

- درس في مدرسة عين غزال، ثم في المدرسة الإسلامية في حيفا، ثم في مدرسة عكّا الثانوية. وبعد ذلك درس في الكلية العربية في القدس (١٩٣٧-١٩٤١). وعُيّن معلمًا في مدرسة صفد الثانوية بعد تخرجه، حيث عمل في هذه المدرسة في الفترة (١٩٤١-١٩٤٦).

- أرسلته حكومة الانتداب البريطاني في فلسطين (مستر فرل، مدير المعارف) في بعثة للدراسة في جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة لاحقًا): (كانت حكومة فلسطين قد خصّصت لي سنويًّا، مبلغ - ٢٥٥ جنيهًا - **غربة الراعي، ص ١٧٦**). درس في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة فؤاد الأول (١٩٤٦-١٩٤٩)، وحصل على درجة الليسانس عام ١٩٤٩، ثمّ الماجستير عام ١٩٥١، ثمّ الدكتوراه عام ١٩٥٤، من نفس الجامعة. عمل مُدرسًا في (مدرسة العائلة المقدّسة) في القاهرة.

- عمل مدرّسًا بكلية غوردن (جامعة الخرطوم لاحقًا) بالسودان، منذ عام ١٩٥١ وحتى عام ١٩٦٠، بقسم اللغة العربية الذي كان يرأسه: محمد النويهي، وقد امتدح عبّاس في مذكراته، ديمقراطية النويهي كثيرًا، وانتقد في حوار خاص معه، اتجاه (السَوْدَنة) عند عبد الله الطيب.

- غادر الخرطوم إلى بيروت، حيث عمل أستاذًا بالجامعة الأميركية منذ عام ١٩٦٠ وحتى عام ١٩٨٥: يقول إحسان عباس: (حين أعود إلى استذكار الحقبة البيروتية في حياتي أجدها تنقسم

في قسمين متضادين: قسم فردوسي يمتد من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٤، وقسم جهنمي من ١٩٧٤ إلى ١٩٨٥- وكان سبب تغير القسم الثاني، أحداث الحرب الأهلية في لبنان - **غربة الراعي، ص ٢٣٩).**

وفي عام ١٩٨٥، حصل على مكافأة نهاية الخدمة في الجامعة الأميركية (١٤٠ ألف دولار).

- غادر بيروت إلى العاصمة الأردنية عمّان عام ١٩٨٦ بدعوة من الحكومة الأردنية، حيث عمل أستاذًا وباحثًا بالجامعة الأردنية حتى وفاته عام ٢٠٠٣-

- حاز إحسان عباس على عدد من الجوائز منها: جائزة الملك فيصل العالمية عام ١٩٨٠، وجائزة جامعة كولومبيا الأميركية للترجمة عام ١٩٨٣، وجائزة سلطان العويس الإماراتية عام ١٩٩٣، وجائزة السلطة الفلسطينية - التقديرية عام ١٩٩٨، وجائزة مؤسسة الفرقان. وكان قد حصل على وسام القدس من منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٩٠، كذلك وسام المعارف اللبناني عام ١٩٨١- وتمّ تكريمه في دار الأوبرا بالقاهرة سنة ١٩٩٥ من قبل وزارة الثقافة المصرية. وتم تكريمه كذلك في معرض الكتاب في العاصمة الأردنية، عمّان، عام ١٩٩٨- وأصدرت الجامعة الأميركية في بيروت، عام ١٩٨١، كتابًا تكريميًا له، بمناسبة بلوغه الستين، ضمّ بحوثًا لستة وخمسين مثقفًا عربيًا، وصدر بعنوان: (دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس). وكرّمته مؤسسة شومان بعمّان عام ١٩٩٨، وأصدرتْ كتابًا عنه بعنوان: (إحسان عباس: ناقدًا ومحققًا ومؤرخًا). وصدر في عمّان أيضًا كتاب بعنوان: (في محراب

المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس)، وقد صدر في بيروت، ١٩٩٧، وصدر كتاب (إحسان عباس والنقد) لمحي الدين صبحي، دمشق، ١٩٨٣- وكان إحسان عباس قد اختير عضواً في عدة مجامع عربية: السوري، العراقي، المصري، الأردني. وكان عضواً في لجنة محكّمي جوائز: الملك فيصل العالمية، سلطان العويس، وجائزة الرواية في مصر. وقد دعي إحسان عباس، أستاذاً زائراً في عدد من الجامعات: البريطانية، الأميركية (خصوصاً جامعة برنستون)، الألمانية.

- **من أساتذته**: أحمد سامح الخالدي، جورج خميس، اسحق موسى الحسيني، جورج حوراني، عبد الرحمن بشناق، الشيخ تقي الدين النبهاني - **في فلسطين**. ومن أساتذته في **مصر**: أحمد أمين، شوقي ضيف، أمين الخولي، عبد الوهاب عزّام، أحمد الشايب، سهير القلماوي، دنيس جونسون - ديفز، محمد عبد الهادي أبو ريدة، عبد الوهاب حمّودة، وغيرهم.

- قالوا في إحسان عباس:

-... ومع تقارب السنّ بيني وبين إحسان عبّاس، فإنّي أعدّ نفسي أحد تلامذته - إنْ قبل تلمذتي له - لأن من حق الأستاذ أن يختار أيضاً تلامذته، وأن لا يقبل تبجّح كل تلميذ بنسبة نفسه إليه - (ناصر الدين الأسد).

- كان بالنسبة لي مدرسة، وأدركتُ كم يمتلك هذا الرجل من دفء العلاقات الإنسانية وعمق المعرفة وكرم العطاء. كان إحسان يصفني بأنني ابنه الروحي، وأنا كذلك - (صالح أبو إصبع).

- اكتسب إحسان عباس، حسًا تاريخيًا مرهفًا منذ بدايات تكوينه الثقافي، واستمر هذا الحسّ في التنامي والتعمق بالتدريج مع تطور تكوينه الثقافي والفكري في المجالات المتنوعة التي اختار الاستمرار في دراستها والتنقل بينها - (**مصطفى الحيارى**).

- ثقافتنا العربية بخير، ما دامت قد أنجبت مثل إحسان عباس، هذا المعلّم والطود الشامخ الذي يذكرني مرآه بعصور الثقافة الذهبية وبأعلام العرب الكبار في سائر عصور التنوير. إنني مدين لهذا العالم الكبير - (**عبد الوهاب البياتي**).

- استمتعت بأقوال وأحاديث الأخوة الذين تناولوا إحسان عباس، ناقداً ومؤرخًا، فسمعت تقريظًا، لا نقداً، ومديحًا وثناءً، لا بحثًا ودراسة، أقصد يجب أن نتجاوز أساليب المجاملة التقليدية إلى الغوص في الأعماق، لأنّ هذا ما يسرّ إحسان عباس ويرضيه - (**على محافظة**).

- يحضر إحسان عباس في معان مشخصة جوهرية أربعة: **الأول**: معنى الحقيقة لا في إهابها العلمي المجرد فحسب، وإنما أيضًا في متعلقاتها الإنسانية، بما هي تجرد ونزاهة وغيرة وحرص وتفان ومثابرة وصدق. **الثاني**: تردُدٌ إنساني متجذر بين مركبين أنثروبولوجيين أصيلين في كينونته الخاصة: العقل والوجدان. إنه باسكال من نوع خاص جداً. **الثالث**: معنى فذّ للوضع الوجودي للإنسان، الأصل فيه إدراك السمة العارضة والمجحفة لمتعلقات هذا الوجود، وطبيعته الذاتية، وعي حاد بما يسميه ياسبرز (الحالات - الحدود). **الرابع**: الحنين إلى الخلود في الخير العام وفي الفعل الدائم

المجدى- (**فهمى جدعان**).

- (انبثقت شهرة إحسان عبّاس من سياق سياسى-إيديولوجى، ذلك أنه فاضلَ بين البيّاتى، وكان شيوعيًا آنذاك، (والسيّاب الذى كان شيوعيًا، ثم وقع فى قبضة (منظمة حرية الثقافة الأميركية). ثم جاءت شهرة عباس فى لحظة أولى من النقد، وجاءت من الترجمة فى لحظة ثانية، وفى اللحظة الثالثة، اتكأ فى شهرته على شهرة بيروت والجامعة الأميركية. وربّما كانت شهرة الرجل فى مرحلته البيروتية، سببًا فى صمته السياسى، حيث لم يدخل فى السجال السياسى الوطنى الذى ميز العمل الفلسطينى، كأنه احتفظ فى لاوعيه بأطياف التلميذ الذى كانه، فى زمن السيطرة الاستعمارية الإنجليزية فى فلسطين، يحفظ دروسه جيداً، ولا يقترب من المظاهرات الشعبية) - (**فيصل دراّج**).

كتب إحسان عبّاس

١- الكتب المؤلّفة:

١- الحسن البصرى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٠.

٢- (**أطروحة الماجستير**): حياة الأدب العربى فى صقلية، جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥١.

٣- (**أطروحة الدكتوراه**): الزهد وأثره فى الأدب الأموى، جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٤.

٤- عبد الوهاب البيّاتى والشعر العراقى الحديث، دار بيروت، ١٩٥٥.

٥- فن الشعر، دار بيروت، ١٩٥٦.

٦- فن السيرة، دار بيروت، ١٩٥٦.

٧- أبو حيّان التوحيدى، دار بيروت، ١٩٥٦.

٨- أحمد أمين: طريقته فى الكتابة والتأليف - القاهرة، ١٩٥٦.

٩- الشعر العربى فى المهجر الأميركى (بالاشتراك مع محمد يوسف نجم)، دار صادر ودار بيروت، ١٩٥٧.

١٠- الشريف الرضى، بيروت، ١٩٥٩.

١١- العرب فى صقلية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٥٩.

١٢- تاريخ الأدب الأندلسى - عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.

١٣- مصادر الأدب الأندلسي والمغربي، ١٩٦١.

١٤- تاريخ الأدب الأندلسي - عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢.

١٥- أخبار الغناء والمغنين في الأندلس، بيروت، ١٩٦٣.

١٦- ابن رضوان وكتابه في السياسة، بيروت، ١٩٦٦.

١٧- رحلة ابن عربي إلى الشرق، بيروت، ١٩٦٨.

١٨- بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩.

١٩- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، ١٩٧١.

٢٠- ملامح يونانية في الأدب العربي، بيروت، ١٩٧٧.

٢١- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، ١٩٧٨.

٢٢- من الذي سرق النار: خواطر في النقد والأدب، بيروت، ١٩٨٠.

٢٣- تاريخ دولة الأنباط، دار الشروق، عمّان، ١٩٨٧.

٢٤- تاريخ بلاد الشام ما قبل الإسلام حتى بداية العصر الأموي (٦٠٠-٦٦٠م) - ١٩٩٠.

٢٥- شمال الجزيرة العربية في العهد الآشوري، إحسان عباس ومحمود أبو طالب، لجنة تاريخ بلاد الشام، ط١، عمّان، ١٩٩١.

٢٦- تاريخ بلاد الشام في العصر العباسي (١٣٢-٢٥٥هـ/ ٧٥٠-٨٧٠) - ١٩٩٢.

٢٧- فصول حول الحياة العمرانية والثقافية في فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ١٩٩٣.

٢٨- تاريخ بلاد الشام في العصر الأموي (٤١هـ-١٣٢هـ/ ٦٦١م-٧٥٠م) - ١٩٩٥.

٢٩- تاريخ بلاد الشام (٢٥٥هـ-٧٩٠هـ/ ٨٧٠م-١٠٩٧م) - ١٩٩٥.

٣٠- غربة الراعي - مذكرات، بيروت - عمّان، ١٩٩٦.

٣١- أزهار بريّة، مجموعة شعرية، دار الشروق، عمّان، ١٩٩٩.

٢- الكتب المُحققة:

١- جريدة القصر للعماد الأصفهاني - قسم مصر - في جزءين، بالاشتراك مع شوقي ضيف وأحمد أمين، القاهرة ١٩٥٢.

٢- فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد البكري. بالاشتراك مع عبد المجيد عابدين، الخرطوم ١٩٥٨- الطبعة الثانية، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٢.

٣- جوامع السيرة لابن حزم الأندلسي. بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد.، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.

٤- ديوان الرصافي البلنسي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠- الطبعة الثانية، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٣.

٥- ديوان ابن حمديس الصقلي، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.

٦- ديوان القتال الكلابي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦١.

٧- ديوان لبيد بن ربيعة العامري، الكويت، ١٩٦٢.

٨- أخبار وتراجم أندلسية مستخرجة من معجم السفر للسلفي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

٩- ديوان الأعمى التطيلي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

١٠- ديوان شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣- الطبعة الخامسة، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٢.

١١- الكتيبة الكامنة للسان الدين ابن الخطيب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

١٢- الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشى - قسم من السفر الرابع، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.

١٣- الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشى - السفر الخامس فى قسمين، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٥.

١٤- التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لابن الكتانى، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦- الطبعة الثانية، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١.

١٥- عهد أردشير، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.

١٦- ليبيا فى كتب التاريخ، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم، دار ليبيا، بنغازى، ١٩٦٨.

١٧- ليبيا فى كتب الجغرافيا والرحلات، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم، دار ليبيا، بنغازى، ١٩٦٨.

١٨- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب للمقرى التلمسانى - فى ثمانية أجزاء، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.

١٩- الوافى بالوفيات للصفدى، الجزء السابع، سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٦/٧ الصادرة عن المعهد الألمانى للأبحاث الشرقية ببيروت - دار شتاينر، فيزبادن، ١٩٦٨.

٢٠- وفيات الأعيان لابن خلكان - فى ثمانية أجزاء، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨-١٩٧١.

٢١- طبقات الفقهاء لأبى إسحاق الشيرازى، دار الرائد العربى، بيروت، ١٩٧٠.

٢٢- ديوان الصنوبرى، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠.

٢٣- ديوان كثيّر عزّة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١.

٢٤- الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشى - الجزء السادس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

٢٥- فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى - فى خمسة أجزاء، دار الثقافة ودار صادر، بيروت، ١٩٧٣-١٩٧٧.

٢٦- الروض المعطار فى خبر الأقطار لابن عبد المنعم الحميرى، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٥- الطبعة الثانية، دار ناصر، بيروت، ١٩٨٠.

٢٧- الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني - فى ثمانية أجزاء، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس ١٩٧٤- ١٩٧٩- الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩- الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.

٢٨- أنساب الأشراف للبلاذرى - القسم الرابع - الجزء الأول، سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٢٨/٤ الصادرة عن المعهد الألمانى للأبحاث الشرقية ببيروت، دار شتاينر، فيسبادن، ١٩٧٩.

٢٩- أمثال العرب للمفضل الضبى، دار الرائد العربى، بيروت، ١٩٨٠.

٣٠- سرور النفس بمدارك الحواس الخمس للتيفاشى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٣١- رسائل ابن حزم الأندلسي - في أربعة أجزاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠-١٩٨٣.

٣٢- رسائل أبي العلاء المعري - الجزء الأول، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٢.

٣٣- فهرس الفهارس والإثبات لعبد الحي الكتاني - ثلاثة أجزاء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الجزءان الأول والثاني، ١٩٨٢، والجزء الثالث ١٩٨٦.

٣٤- الكافي في البيزرة لعبد الرحمن بن محمد البلوي، بالاشتراك مع عبد الحفيظ منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

٣٥- مرآة الزمان للسبط بن الجوزي - الجزء الأول، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٥.

٣٦- كتاب الخراج للقاضي أبي يوسف يعقوب بن إبراهيم، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٥.

٣٧- تخريج الدلالات السمعية لعلي بن محمد الخزاعي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥.

٣٨- تحفة القادم لابن الأبار - دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.

٣٩- الجليس الصالح للمعافى بن زكريا النهرواني - الجزء الثالث، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧.

٤٠- شذرات من كتب مفقودة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٨.

٤١- معجم الأدباء لياقوت الحموى - سبعة أجزاء، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩٣.

٤٢- معجم العلماء والشعراء الصقليين، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩٤.

٤٣- التذكرة الحمدونية بالاشتراك مع بكر عباس - عشرة أجزاء، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦.

٤٤- أنساب الأشراف للبلاذرى - القسم الخامس، سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٢٨/٥، المعهد الألمانى للأبحاث الشرقية ببيروت، دار فرانتس شتاينر - شتوتغارت، ١٩٩٦.

٣- الكتب المترجمة:

١- كتاب الشعر لأرسطو طاليس، دار الفكر، القاهرة، ١٩٥٠.

٢- النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، لستانلى هايمن، (مجلدان، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم)، بيروت، ١٩٥٨-١٩٦٠.

٣- أرنست همنغواى، لكارلوس بيكر، بيروت، ١٩٥٩.

٤- مقال فى الإنسان أو فلسفة الحضارة، لآرنست كاسيرا، بيروت، ١٩٦١.

٥- دراسات فى الأدب العربى، لغرونباوم (بالاشتراك)، بيروت، ١٩٥٩.

٦- يقظة العرب، لجورج أنطونيوس (بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد)، بيروت، ١٩٦٢.

٧- دراسات فى الحضارة الإسلامية، للسير هاملتون جب، (بالاشتراك مع محمد يوسف نجم ومحمود زايد)، بيروت، ١٩٦٤.

٨- رواية - موبى ديك، لهرمان ملفيل، بيروت، ١٩٦٥.

٩- ت.س. إليوت، لماتيسن، بيروت، ١٩٦٦.

١٠- أبعاد الرواية الحديثة لزيولكوفسكى (بالاشتراك مع بكر عباس)، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٤.

١١- مدن بلاد الشام حين كانت ولاية رومانية، وهو ترجمة للفصل العاشر من كتاب: (Jones, the Cities of the-M-H-A Eastern Roman Provinces) دار الشروق عمّان، ١٩٨٧.

مراجع

١- **يعقوب العودات**: من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، ط٢، وكالة التوزيع الأردنية، عمّان، ١٩٨٧.

٢- **أحمد عمر شاهين**: موسوعة كُتّاب فلسطين في القرن العشرين، الجزء الأول، ط٢، المركز القومي للدراسات والتوثيق، غزّة، فلسطين، ٢٠٠٠.

٣- **سارة نيكان واصف، ايفلين كورتيه، عدنان الشافعي**: معجم الكُتّاب الفلسطينيين، معهد العالم العربي، باريس (بالعربية والفرنسية)، ١٩٩٦.

٤- **مؤسسة شومان**: إحسان عباس: ناقداً، محققاً، مؤرخاً، (ندوة)، عمّان، ١٩٩٨: انظر: الدراسات التالية: ١- **محمد إبراهيم حور**: إحسان عباس وتحقيق النثر. ٢- **يوسف بكّار**: إحسان عباس وتحقيق الشعر. ٣- **مصطفى الحيارى**: إحسان عباس مؤرخاً. ٤- **هند أبو الشعر**: إحسان عباس مؤرخاً.

٥- **فيصل دراج**: إحسان عباس: المُعلّم النموذجي، مجلة الكرمل، العدد ٧٨، رام الله، فلسطين، شتاء ٢٠٠٤.

٦- **الصادق الفقيه**: إحسان عباس من فلسطين إلى السودان، جريدة - القدس العربي، لندن، ٧/١٠/٢٠٠٣ + ٨/١٠/٢٠٠٣.

٧- **إحسان عبّاس**: غربة الراعي - سيرة ذاتية، دار الشروق، عمّان، ١٩٩٦.

٨- **وليد الخالدي**: كي لا ننسى - قرى فلسطين التي دمّرتها إسرائيل عام ١٩٤٨، ط٢، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ١٩٩٨- - انظر: عين غزال - ص١٢٠-١٢١.

٩- **يوسف بكّار**: حوارات إحسان عباس، المؤسسة العربية، عمّان، ٢٠٠٤.

الفصل الثامن
شعريّة النص العنكبوتى:
(نحو منهج عنكبوتى تفاعلى)

١- مقدّمة:

هناك ثورتان علميّتان تغيّران حاليًا وجه العالم، هما: ثورة **الاتصالات، والثورة الجينيّة**، وقد سبقتهما ثورات أخرى: البخار، الكهرباء، الهاتف، التلفزيون، الطائرات، وقبل ذلك: كانت ثلاثية (الطباعة والبارود والبوصلة) التى وصفها فرانسيس بيكون بأنها: (**غيّرتْ كل الأشياء فى كل أنحاء العالم**)[١]. لقد طبع أول كتاب فى الصين عام ٨٦٨م، ثمّ كان اختراع لوح الأحرف المتحرك المصنوع من البرونز فى كوريا عام ١٤٠٣، ثمّ طبع الكتاب المقدس فى مطبعة غوتنبرغ عام ١٤٥٦م، وظهرت أول مطبعة فى موسكو عام ١٥٦٤م، وظهرت أول آلة كاتبة فى العالم، عام ١٨٢٩، وهبط الإنسان (يورى غاغارين) على سطح القمر عام ١٩٦١- هكذا بدأ الحديث عن ثورة الاتصالات منذ خمسينيات القرن العشرين، حتى صعودها فى

الثمانينيات والتسعينيات: [illegible]، الإنترنت، الكتاب الإلكترونى، الأقراص المدمجة، أقراص - DVD، وغيرها. وكانت أول جريدة أوروبية - Mercurius Gallo Belgicus، قد ظهرت فى تسعينيات القرن السادس عشر فى بريطانيا. وظهرت أول جريدة أمريكية - Public Occurrences، عام ١٦٩٠، فى حين كانت بداية الإنترنت فى مشروع وزارة الدفاع الأمريكية لربط مجموعة من مراكز البحث العلمى فى الجامعات مع وزارة الدفاع، قد تمّت عام ١٩٦٠- وقد تمَّ توجيه الاتهامات نفسها لمعظم الوسائط الجديدة، وهى نفس التهمة التى وُجّهت (للروايات الرومانسية فى القرن الثامن عشر)، أى تهمة (**إثارة الغرائز**)[٢].

- نحن العرب نعيش مرحلة الدهشة فى ظلّ مرحلة انتقالية يتصارع فيها الورقى مع الإلكترونى، ويتصارع القديم مع الجديد، وبالتالى فإن من خصائص المرحلة الانتقالية العالمية، الارتباك والدهشة والقبول والرفض الحادّ، والكرنفالية والتعصُّب: نصنع صنما من تمر ليلاً، ونلتهمه فى الصباح، ومعنى هذا أننا نقع فى التطرُّف: ثورة الاتصالات ثورة عالمية لا مثيل لها فى التاريخ، وهى التى سوف تحقق التقدم والحداثة، بالإنسان وبدونه!!، ومن جهة أخرى: ثورة الاتصالات (من وجهة نظر آخرين)، مؤامرة أمريكية هدفها تدمير البنيات الفكرية والدينية والأخلاقية، بفرض ثقافة أمريكية واحدة تمحو التعددية الحضارية. أمام هذه الأطروحات نعيش مرحلة (**الدهشة والاستهلاك**). وتكمن الإشكالية الرئيسة فى (التلذُّذ بالاستهلاك) دون توطين المعرفة التكنولوجية، مع الاستسلام

للشركات الكبرى الأمريكية والأوروبية، والاكتفاء **بدور المتلقى لنفايات المعرفة**، وإذا ارتقينا قليلاً، نكتفى **بدور تجميعى!!**.

- لقد انتشرت الثقافة الإلكترونية فى الأوساط الشبابية بشكل متسارع، لكنَّ المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة (أليكسو)، تقول عام ٢٠٠٥ بأن نسبة الذين يستخدمون الإنترنت فى الوطن العربى هى (٠-٢٪) فقط(٣). ومع هذا يمكن أن نقيس درجة تقدّم أو تخلّف أى بلد عربى، بمقياس اتصالى تفاعلى، أى بمدى إتقان تكنولوجيا الاتصالات: خُذْ مثلاً: البريد الإلكترونى، والفاكس (الناسوخ)، حيث نكتشف أنَّ صعوبة أو ليونة الاتصال لها علاقة بالتقدم والتخلُّف.

لقد شاعت الثقافة الإلكترونية فى أوساط الشباب، لكن استعمالاتها ما تزال سطحية وعالية الكلفة، قياسًا على مدخول الأسرة فى الوطن العربى، مع هذا، فهى ثقافة مُغرية ممتعة، فأن يكون فى جيبك قرصٌ مدمج (CD)، يحتوى على مليونين ونصف المليون من الأبيات الشعرية العربية، أو أن يكون فى جيبك الآخر قرص مدمج لخمسين كتابًا من المصادر العربية التراثية... أمرٌ سحرى يثير الدهشة. وقد تأثر الشارع بهذه الثقافة حتى بدأت تتسرب فى حياتنا اليومية: شاهدتُ مؤخرًا فيلمًا سينمائيًا شبابيًا مصريًا، حاول فيه أحد الشباب أن يغازل فتاة جميلة مخطوبة لشخص آخر، فقالت له زميلته: لا تقترب منها، (البنت دى مِشفّرا!!). وذات يوم ركبتُ تاكسى، وكان السائق فى الخامسة والستين من عمره، لكنّه ظهر لى متصابيًا، حيث قال لى: إنه متزوجٌ من ثلاث

نسـاء، وحـين شـاهد فتـاة جميلـة علـى رصيف الشـارع، قـال لـى: لدى رغبة فى الزواج من امرأة رابعة، لكنّنى أريدها: (**امرأة ديجيتال**). لقد شاهدتُ أول جهاز كومبيوتر عام ١٩٧٢ فى مركز الإحصاء الأردنى، مـهمته إجراء عـمليات حسـابيـة مـعـقـدة، لكنّ الموظف آنذاك أراد إدهاشى، فأعطى أمرًا للجهاز، وسحب صورة ورقية مرسومة تنقيطيًا لمريم العذراء، فبقيتُ أيامًا أتحدث لأصدقائى عن تلك الصورة المدهشة. وفى الثمانينيات كنت أعيش فى الجزائر، وكنت أضيق ذرعًا بالتلفزيون الحكومى الواحد الذى كانوا يسمونه (القناة الإجبارية)، وفجأة فى نهاية الثمانينيات، شاع تركيب (البارابوليك) غير المرخّص من الحكومة على سطوح البيوت، وبدأتْ تنهمر عشرات القنوات... ما جعلنى أشعر بهواء الحريّة. وفى التسعينيات عملتُ فى جامعة القدس المفتوحة (١٩٩١-١٩٩٤) الفلسطينية بعمّان، وكانت كل مقرراتها تُطبع بالكومبيوتر، مما ساهم فى اختراق رقابة الاحتلال الإسرائيلى على التعليم فى فلسطين، حيث كان المقرر يطبع على ديسك يتم تهريبه، ثم يُسحب ورقيًا فى فلسطين. لكنّ بعض النقّاد يقولون: إنّ (**سكرتيرةً ماهرة**) ما تزال تُجيد استخدامات الكومبيوتر (الطباعة والبثّ والحفظ والاسترجاع)، أكثر من أى مثقف من أبناء جيلى مع استثناءات قليلة جدًا، فهل معنى ذلك أن مثل هذه السكرتيرة الماهرة، يمكن أن تفهم جماليات النص الإلكترونى ومتفرعاته؟. بطبيعة الحال: لا، لأنّ إتقان مثل هذه التقنيات الأوليّة لا يُتيح لسكرتيرة ماهرة فهم جماليات فلسفة الإنترنت، أو كيفية الاستفادة من ذلك فى حقل النقد الأدبى، فالمسألة أعمق من ذلك بكثير.

- يرى **والتر أونج** - Ong –W - أن الطباعة تشجع على **الإحساس بالاكتمال**، وهو الإحساس بأنّ ما هو قائم في نص ما قد استوفى الغاية. وهذا الإحساس يؤثر في الإبداعات الأدبية، ويؤثر في العمل التحليلي، سواءٌ أكان فلسفيًّا أم علميًّا. وفي المقابل - يضيف أونج، كانت **المخطوطات** (بحواشيها أو هوامشها) في حوار مستمر مع العالم خارج حدودها. وقد أدت الطباعة إلى ظهور الشكلانية والنقد الجديد الذي يقول إنّ كل عمل ينتمي إلى فن القول هو مغلق في عالم خاص به، أي أنه إيقونة لفظية يمكن أن نشاهدها، بينما رأت ثقافة المخطوطات أن فن القول أقرب إلى العالم الشفاهي. ويقول أونج أيضًا: **التناصّ** يشير إلى حقيقة أدبية ونفسية، وهي أنه لا يمكن إبداع نص من مجرد خبرة عاشها المبدع، بل لأن التنظيم النصّي مألوف لديه، فثقافة المخطوطات كانت تعتبر أن التناص أمرًا مُسلّما به، أما ثقافة الطباعة فهي تميل إلى الإحساس بأن العمل الأدبي يشكل وحدة بذاته، وأنه مغلق منفصل عن الأعمال الأخرى(٤). أما **الكتاب الإلكتروني**، بالنسبة **لجورج سيمونيان**، فهو: سهل التوزيع والنقل والنشر والحمل مع سعة التخزين وسرعة اقتصاديات التحديث، كذلك: إمكانية دمج الصوت والصورة والوسائط المتعددة (اللمس والشمّ وغيرها)، وإمكانية تكبير الحروف وتكبير المتن. ويرى في الجهة المقابلة: سهولة قراءة الكتاب المطبوع، وإرهاق الشاشة للعين، وصعوبة السيطرة على حقوق النشر والملكية الفكرية في الإنترنت(٥). بينما يرى **نبيل علي** أنَّ تكنولوجيا المعلومات، تقيم عولمة محورها الإنسان، قائمة على تنوع وتعدد

الثقافات، لكن البعض ينذر بفجوة رقمية - Digital Divide ساحقة، تصدّع كيان المجتمع الإنسانى، وتفصل بين من يملك المعرفة ومن لا يملكها. ويضيف نبيل على بأن ثالوث: (**العولمة والخصخصة وتحرير الأسواق**)، وارتفاع كلفة حماية الملكية الفكرية، يضغط بشدّة لتوجيه مسار التكنولوجيا بعيداً عن متناول الدول النامية إلى حدّ ينذر باستبعادها تماماً من المساهمة الفعالة فى التطور التكنولوجى. فقد بلغت مساهمة الدول النامية فى البحث العلمى فى التسعينيات ٤٪. ويضيف (نبيل على) أيضاً بأنّ **الدورة الكاملة لاستيعاب المعرفة تمرّ بالمراحل التالية**: النفاذ إلى المصادر، استيعاب المعرفة، استخلاص المعرفة وتنظيمها، توظيف المعرفة، توليد معرفة جديدة، إحلال المعرفة الجديدة محل المعرفة القديمة. ويشير إلى (**الفجوة اللغوية**) فيقول: إنّ **اللغة الإنجليزية تسيطر على ٨٠٪ من شبكة الإنترنت**، ففى العالم: **٦٠٠٠ لغة**، من بينها: ١٢٠ لغة فى روسيا، و١٨ لغة فى الهند، و١٨٠٠ لغة فى إفريقيا، بينما توجد على شبكة الإنترنت - ٥٠٠ لغة فقط، معظمها ذو تواجد ضعيف. ولم تُدرج **اللغة العربية** مثلاً ضمن اللغات المعتمدة فى اتفاقية الغات. أما مدى سيطرة الإنجليزية فهو كالتالى: ٦٥٪ من برامج الإذاعة، ٧٠٪ من الأفلام، ٩٠٪ من الوثائق المخزنة فى الإنترنت، ٨٥٪ من المكالمات الهاتفية الدولية(٦). ولهذا - **يضيف نبيل على ونادية حجازى** - بأنّ فجوة الاستخدام اللغوى، تقاس بمدى كفاءة توظيف اللغة على المستوى الفردى والجماعى، وتشمل وظائف: التهاتف - التراسل - التفاوض - الحوار عن قرب وعن بعد - النشر الورقى والإلكترونى

- البث الإعلامى والبحث المعلوماتى - التحليل الأسلوبى. وهما يلاحظان ما يلى:

١- تنامى نزعة **التكتل اللغوى** فى مواجهة طغيان الإنجليزية: الفرانكوفونية، الإسبانوفونية، تكتل اللغة الألمانية، تحالف اللغات الاسكندنافية، تحالف لغات الكومنولث الروسى.

٢- ظهور حركات **إصلاح لغوى**: ألمانيا والنمسا وسويسرا.

٣- الاهتمام **بالترجمة الآلية** من اليابانية وإليها.

٤- حرص **الصين** على تعلم الإنجليزية (٥٠ مليون صينى).

٥- قررت **بريطانيا** تدريس **اللغة الصينية** لغة ثانية فى مدارسها وجامعاتها.

٦- زيادة حركة الترجمة من الإنجليزية إلى لغات العالم.

٧- قلق متزايد من قبل البلدان النامية على لغاتها من **خطر الاستقطاب اللغوى**.

٨- تحرك الإنترنت فى محاولة لتحقيق **التوازن اللغوى**(٧).

ويعترف **بيل غيتس**، بأن البعض يتخوف من أن تجرّد التكنولوجيا، التعليم من طابعه الإنسانى، وأن فوائد مجتمع المعلومات، ستجلب معها خسائر، لكنه يستدرك قائلاً بأن التكنولوجيا: (يمكنها أن تؤنسن بيئة التعليم)(٨)، وهو يروّج لطريق المعلومات فائق السرعة - (Information Super Highway)، اعتباراً من العام ١٩٩٣- أما فى الوطن العربى، فما زلنا نواجه العديد من المشاكل مثل كل البلدان النامية، أهمها أننا مازلنا سوقًا للاستهلاك، وبالرغم من أن اللغة العربية موجودة بشكل شبه عادى فى الإنترنت

فإن العديد من المشاكل اللغوية ما تزال قائمة، أبسطها: غياب التوافق على المصطلحات الحاسوبية، وقد أجرى داود عبده، دراسة حول هذه المشكلة عام ١٩٩٥، ووصل إلى النتيجة التالية: (أكثر مصطلحات الحاسب الآلى المترجمة، وردت بصورتين أو أكثر، وقد زاد عدد المصطلحات التى وردت بثلاث صور مختلفة أو أكثر على: ٦٠٠ مصطلح، منها حوالى (مئة مصطلح) وردت بعشر صور مختلفة أو أكثر. وتراوحت الفروق بين ما هو جذرى وما هو سطحى)(٩).

٢- النصّ المُتشعّب - :Hypertext

المعنى اللغوى لكلمة - إنترنت هو: الشبكة العالمية أو شبكة الشبكات، وتعتمد أنواع الشبكات على المساحة وعدد المستخدمين، وسعة النطاق، والتعقيد فى التوصيلات(١٠). وبما أنَّ النص الإلكترونى عبارة عن كتلة لغوية متحركة فى الاتجاهات كافة، فهى تأخذ طابعًا متشعبًا، لكن درجات هذا التشعُّب مرهونةٌ بنوعية الشبكة ومدى ليونة أو صعوبة أو تعقيد وَصْلاتها، كذلك بنوعية المعرفة الموزّعة من قبل الشركة التى تتحكم فى مساراتها واتجاهاتها الإديولوجية. ويرى الكثيرون أن فكرة النص المتشعب موجودة فى نصوص تراثية كثيرة، كما هو حال الحواشى والهوامش فى المخطوطات التى تتحاور مع المتن حينًا ومع الفضاء الكتابى حينًا أخر، وربّما مع الخارج. كذلك أخذت بعض القصائد التراثية العربية والأوروبية، صيغة التشعيب فى شكل: شجرة أو صليب أو ساعة أو سمكة... الخ، لكنّ نظام التشعيب كسر النظام السيمترى للقصيدة العربية حين ظهر التشعيب فى الموشحات الأندلسيّة، مع هذا

فالتشعيب هنا هو شكلٌ مبسّط جداً إذا ما قيس على التشعيب في الإنترنت، لأنَّ التشعيب في الإنترنت متحركٌ كالماء في المحيطات، وهو واسع جداً، وهو متعدّد أي يجمع اللغة المطبوعة السائلة مع الصوت والصورة والملمس والشمّ والتذوّق والحدس في كتلة ماديّة مجازية يُحركها الخيال.

لقد وصف **عبد القاهر الجرجاني** - نظرية نظم الكلام بالتأليف والبناء **والنسيج**، مثلما وصف **رولان بارت**، النصّ بأنّه: (**النسيج**. ونحن نشدّد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النصّ يصنع ذاته، ويعتمل ما في ذاته عبر **تشابك** دائم: تنفكُّ الذات وسط هذا النسيج ضائعةً فيه، كأنها عنكبوتٌ تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيّدة لنسيجها. فنظرية النص - والكلام لبارت - هي: **علم نسيج العنكبوت**)[١١]. هذا التشابك العنكبوتي هو ما يميّز النص العنكبوتي الإلكتروني، وهو ما يفتح الطريق أمام القراءة: قراءة العلاقات الداخلية، عبر قراءة نقاط التمركز في النص عبر تمدّدها وتشابكها، حيث تتواصل الكلمات والجمل مع أصوات وروائح وصور الحياة المجازية التي تشبه الحياة الواقعية ولا تشبهها، لأنها تعبّر عن واقع افتراضي: شاهدتُ عام ١٩٧٦ في موسكو تجربة السينما الدائرية، حيث تشعر أن الحافلة القادمة في الشارع تكاد تصدمك، وشاهدت فيلماً في صوفيا عام ١٩٧٧، بعد أن لبسنا النظّارات المُقربة، فشعرتُ أنّ العصفور يكاد يَنْقُر رأسي. وكانت تلك تقنيات بسيطة قياساً على الواقع الافتراضي في الإنترنت. أمّا (الهاتف المتنقّل) أو (الجوّال)، فله أصول لاسلكية تقليدية. هكذا تختلط اللغة

تتفاعل مع الحياة الافتراضية فى الإنترنت. يقول مازليش عالم الاجتماع الأمريكى: (لم يعد بمقدورنا أن نفكر فى الإنسان بمعزل عن الآلة)، ويقول تيموثى ليرى: (أجهزة الحاسب أكثر إحداثًا للإدمان من المخدّرات)(١٢). لقد استخدم مصطلح - **الفضاء السيبرنطيقى (الرمزى)** من قبل ويليام جبسون، أحد كتاب قصص الخيال العلمى عام ١٩٨٤، وصدرت له رواية رقمية (الرواية الجديدة) عام ١٩٩٤، كما أصدرت مارغ بيرسى رواية رقمية بعنوان (الجسد الزجاجى) عام ١٩٩٢- وظهرت كتب فى النقد الافتراضى لإدوارد باريت عام ١٩٨٨، وجورج لاندو عام ١٩٩١-(١٣) ويعرّف وليام جبسون - عالم الواقع الافتراضى - Cyberspace بأنه: (الهلوسة التوافقية الناشئة فى إطار منظومة مكثفة من شبكات الحاسوب، حين يرتبط الجهاز العصبى ارتباطًا مباشرًا بالشبكة، بحيث يعمق الصلات الحميمة بين العقل والشبكة الإلكترونية)(١٤).

وهنا يمكن النظر للنص العنكبوتى من زوايا عديدة: التشابك، التفاعل بين الفاعل والعالم الافتراضى، التواصل والحوار، والأهم: مفهوم التناصّ والتلاصّ فى مقابل الإضافة والاختراق. وهنا يتكامل النقد الأدبى الحالى مع النقد الثقافى المقارن. فالنص عالمى بالطبع علي الرغم من خصوصية الهويّات الفرعية. أمّا اللغة فهى افتراضية بالطبع، إذْ لا يمكن الفصل التام الأكيد بين لغة البرهان ولغة المجاز. لغة القواميس نفسها لغة افتراضية، برغم أنها مرجعية، لأنها رموزية بسبب تنوع وتغير الدلالات. أمّا النص الأدبى فهو تشكيل رموزى يتوغل أكثر فى الافتراضية فى مقابل لغة الواقع. الحياة نفسها

افتراضية بطقوسها اليومية من الولادة إلى الموت، فالفن والأدب **افتراضٌ فى الافتراض**. والنص إضافة لكونه متشعبًا فى الافتراضات، فهو لا ينشأ من فراغ، والاختراق فى هذه الحالة نسبى أى أنه يكون قياسًا على الموروث والخبرة معًا. لهذا فإنّ النظر إلى التناصَ على أنه مسألة سلبية ليس صحيحًا، لأنّ التناصّ يدرس أيضًا: الإضافة والاختراق، ولا يمكن قياسهما إلاّ من خلال الموروث العالمى. فالتناص من خلال سلسلة التوليدات، يقيم تشكيلاً نصيًّا مختلفًا عن الأصل الافتراضى.

- يقول **نبيل على** فى تعريفه للنص المتشعب، وقد ترجمه بالنص الفائق: - (Hypertext) هو الأسلوب الذى يتيح للقارئ وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلّصه من قيود خطيّة النص، حيث يمكنه من التفرّع فى أى موضع داخله إلى أى موضع لاحق أو سابق، بل ويسمح أيضًا للقارئ عبر تقنية النص الفائق أن يمهر النص بملاحظاته واستخلاصاته، وأن يقوم بفهرسة النص - Indexing، وفقًا لهواه بأن يربط بين عدة مواضيع فى النص، ربّما يراها مترادفة أو مرتبطة تحت كلمة أو عدة كلمات مفتاحية. فتقنية النص الفائق تنظر إلى النص ليس بوصفه سلسلة متلاحقة من الكلمات، بل شبكة كثيفة من علاقات التداخل(١٥). ويشير نبيل على إلى الصلة بين (النزوع إلى السلب) فى الأدب وبين تكنولوجيا المعلومات، فالأدب هو آخر الفنون التى سعت إلى تحطيم البناء والتخلص من الموضوع، كما لا يمكن - يضيف - الفصل بين التكنولوجيا والنزعة التقطيعية -Dis

creteness الرافضة للأنساق المستمرة المتصلة المتماسكة، حيث استعاضت عن الإشارة المتصلة، بسلسلة من النبضات المتقطعة غير المستمرة[١٦]. ويشير نبيل على إلى **مكوّنات أحد الأنظمة الآلية لإنتاج القصص**: ١- صانع الحبكة- Plot Maker- ٢-صانع عالم الرواية- World Maker- ٣- محاكى الأحداث- Event Simulator -4- ناظم السرد- Narrator- ٥- مُولّد النص- Text Generator- وهناك أيضاً تجارب لكتابة الشعر بمعاونة الكومبيوتر - -Computer assisted Poetry، لكن نبيل على يقرّر: (**استحالة أن يكون مثل هذا التبسيط نوعًا من الشعر**)[١٧].

- أمّا **حنّا جريس** (مصر)، فيعرّف الهيبرتكست (النص المتشعب)، بأنه: (التعبير الوصفى لأحدث أشكال الكتابة الإلكترونية، وهو يشكل نصاً الكترونيًا، يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط داخل النص)[١٨]. ويضيف الباحث أنّ الكلمة الإلكترونية **ليس لها وجود مادى**، فما يظهر على الشاشة هو: **التعبير الافتراضى** لاستدعاء المُناظر الرقمى للحرف. فالكاتب والقارئ يدركان أنهما ليسا أمام كلمات مادية مثل النص المكتوب أو المطبوع، بل هما أمام - **حزمة إلكترونية تشبه الكلمات**. أما وسائط التخزين فهى لا تُخزّن كلمات، وإنّما تخزّن المُناظر الرقمى لها، والنتيجة - حسب حنّا جريس - هى أنّ الكلمة الإلكترونية فاقدة عنصر الثبات والاستقرار الذى كان للكتابة والطباعة، وبالتالى، فإنّ **المعرفة المستقاة منها - متطايرة وفاقدة لعنصر اليقين**[١٩].

ويضيف الباحث أنّ الهيبرتكست يتمتع بخاصيتين: **الأولى**: أنه

يمكن قراءته على الشاشة بطريقة **غير مُتتابعة**، فهو نصّ يتفرّع ويرتبط بنصوص إلكترونية، مرتبطة بدورها بنصوص أخرى، فالهيبرتكست يشكل في الحقيقة، نصّاً كبيراً يمكن للقارئ أن يقرأه من أي مكان، فالقارئ هو الذي يحدّد التكوين النهائي للنص الذي يقرؤه في وقت معيّن. **والثانية**: هناك إمكانية لربطه بملفّات الصوت والصورة والأفلام المتحركة (الهيبرميديا)(٢٠).

ويختتم **حنا جريس** بحثه بالقول: الكتاب الإلكتروني، ليس أكثر من مجموعة من العلاقات والروابط الكامنة بين نصوص مختلفة، والتي تحيل القارئ إلى علاقات أخرى وروابط أخرى، **ممّا يقلل من عمل الذاكرة إلى حدّ بعيد، لكنه في الوقت نفسه يشتّتها.** وهذا هو الخطر الحقيقي للهيبرتكست، كما أنّ الكتاب الإلكتروني، يظلّ كياناً افتراضياً لا يستطيع القارئ الإمساك به لأنه ليس كتاباً حقيقياً(٢١).

– ويرى **سعيد يقطين** في دراسته (من النص إلى النصّ المترابط، ٢٠٠٣)، أنّ **الترابط النصّي** مظهر من مظاهر **التفاعل النصّي**، وأنّ النص المترابط هو الذي تجسد فيه الروابط لأنه: (يتشكل من مجموعة من البنيات **غير المتراتبة**، التي يتصل بعضها ببعض بوساطة روابط يقوم القارئ بتنشيطها، والتي تسمح له **بالانتقال السريع** بينها). وما يحدّد البعد الترابطي، نجده كامنا في **التحويل** الذي أدخلته عملية التفاعل على مسار الكتابة وعلى سيرورة القراءة، خالقة بذلك طرائق جديدة من إنتاج النص وتلقيه. ويحمل مفهوم الهيبرتكست دلالات: المفهوم الكمّي للمعلومات، ومفهوم البنية أي الإشارة إلى الشبكة من النصوص، ومفهوم ما ورائي، أيْ شيء آخر

يتوارى وراء الظاهر. **ويحدّد سعيد يقطين أنواع النص المترابط على النحو التالي:**

١- التوريق، أى ما يشابه تقليب الصفحات فى الكتاب المطبوع من خلال النقر أسفل الصفحة، والنقر على مثلثين متقابلين يشير أحدهما إلى الصفحة السابقة، والآخر إلى الصفحة التالية. ٢- **الشجرى**: تُقدّم المعلومات منظمة فى مستويات تأخذ بعداً تراتبياً يبدأ من الأصل، وينحدر نحو الفروع المنضوية تحته. ٣- **النجمى**: يأخذ صورة النجم الذى يقع فى محور الدائرة، تدور فى فلكه نجوم أخرى. ٤- **التوليفى**: يقدّم النص المترابط بنية معمارية مركبة لا تخضع لأى نظام خطّى. ٥- **الجدولى**: مزيج من التوليفى والشبكى. ٦- **الترابطى أو الشبكى:** يشبه الشبكة، ويتميز بالترابط الشامل، ويجسّد البعد الافتراضى للنص المترابط، ويسمح بالانتقال الحرّ المتعدد الأبعاد. فالنص المترابط Hypertext، يقتصر عل النص الإلكترونى، أما - التناص، فيخصّ - النص المطبوع حسب المفهوم البنيوى(٢٢). ويؤكد سعيد يقطين على عنصرى: **التفاعل والترابط** فى النص الإلكترونى المترابط.

٣- الصورة:

قديماً قال سيمونيدس (٥٥٦ ق.م - ٤٦٨ ق.م): الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت. وقال أرسطو: إن التفكير مستحيل من دون صور. وقال الجاحظ: الشعر ضرب من الصبغ وجنسٌ من التصوير. ويعرّف **عبد الإله الصائغ** - الصورة الفنية (أو الأدبية أو الشعرية بأنها: (تشكيل جمالى تستحضر فيه لغة الإبداع، الهيئة

الحسيّة أو الشعورية للأجسام أو المعانى بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته، وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبدّ طرفٌ بآخر)[٢٣]. ويقسم **شاكر عبد الحميد** - أنواع الصور على النحو التالى: ١- **الصورة البصرية. ٢-الصورة بوصفها تعبيراً عن التمثيل العقلى** للخبرة الحسية أو إعادة إنتاج لها. ٣- **الصورة الذهنية.** ٤- **الصورة التى تشير إلى الاتجاه العام** نحو بعض المؤسسات والأفراد (صورة الشرق فى أذهان الغربيين). ٥- **عناصر الأحلام**: تكثيف للأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث. ٦- **التخييل**: له صفة لا شعورية. ٧- **صور الخيال**: عمليات الدمج والتركيبات الجديدة. ٨- **الصور اللاحقة**: صور تحدث عند حاسة الإبصار بعد انتهاء منبه حسّى معين. ٩- **الصور الارتسامية**: الصور الشبيهة بالإدراك، وهى لا تتطلب التركيز. ١٠- **صور الذاكرة**: نوع التفكير المألوف فى الحياة اليومية. ١١-**الصور الفوتوغرافية**. ١٢- **الصور المتحركة.** ١٣- **صور التلفزيون**) - أمّا صور الواقع الافتراضى، فيقول شاكر عبد الحميد بأنّ مصطلح Virtual Reality، صاغه جاردن لاينر J- Linier لوصف الطريقة التى يشعر بها مستخدمو الكومبيوتر، بينما هم يعايشون العوالم التى يقوم الكومبيوتر بتوليدها. فأنظمة الواقع الافتراضى تخلق لدى المتلقى تلك الخبرات التى يشعر خلالها (كما لو) أنّه يعيش أو يندمج جسدياً داخل ذلك العالم الذى يتم تمثيله عند كل المستويات الحسية[٢٤].

- تلعب الصورة إذن، دوراً هامّاً فى تحريك النصّ العنكبوتى فى الإنترنت سواءٌ بمصاحبة النص القابل للتحريك، أو من خلال

وجودها كعنصر رئيس من عناصر النص، وهى تمتلك الصدقية أكثر من اللغة، كما تمتلك التأثير الواسع على المشاهد - القارئ، إذْ لم تعد الصورة ملحقًا تزيينيًا بالنص العنكبوتى على عكس وضعيتها فى النص المطبوع. ويكفى أن نتذكر دور الصورة فى التأثير فى أمثلة: صورة الطفل الفلسطينى محمد الدُرّة الذى قتله الاحتلال الإسرائيلى بدم بارد، وصورة الشاب الشهيد فى مدينة الخليل الذى سحله الجنود الإسرائيليون، وصورة العار الذى ارتكبه جنود الاحتلال الأمريكى فى سجن (أبو غريب)، وصورة معاملة الأسرى فى سجن غوانتانامو... الخ. وبطبيعة الحال، يمكن تزوير الصورة، كما هو الحال فى (بطّة حرب الخليج) الملوثة بالبترول، وهى صورة مزيفة اخترعها الأمريكيون. وهم خبراء فى تزوير الصور. أما الصورة الأدبية فهى ترتسم فى الخيال لتنتقل إلى اللغة، ويمكن تمثيلها طباعيًا وإلكترونيًا. فالصورة فرعٌ من فروع صناعة الرغبة الافتراضية، لكنها أقرب إلى تمثيل الواقع إلكترونيًا. وقد أُعيد الاعتبار للصورة مع السينما والفضائيات والإنترنت والأقمار الصناعية، حتى غدت دالاً ومدلولاً. وهى فى (النص العنكبوتى) تلعب أدوارًا عدة: التحريك التفاعلى والمتعة الجمالية، والربط... وأيضًا: التشظّى، وهى افتراضية بطبيعتها سواءٌ فى النص العنكبوتى أو فى النص المطبوع، وهى أيضًا مؤثرة فى القارئ.

٤- شعرية النصّ العنكبوتى:

حين نحلّل النصّ العنكبوتى الأدبى، فنحن نتعامل معه كنص سائل قابل للتحويل والتعديل فى أية لحظة، فماذا لو انطفأت

الكهرباء!!. هنا نحن إذاً أمام نصّ لا يقيني افتراضي مجازي، وبما أنه يشترك مع النص المطبوع في هذه المجازية، بل.. والافتراضية، لهذا يمكن عدم عزل أساليب النقد للنص المطبوع عن النصّ العنكبوتي السائل كمرحلة أولى في التحليل. ثم تأتي المرحلة الثانية المتعلقة بشعرية هذا النص. ولعلّ **نبيل على** (مصر)، هو أول من قام بتحليل تشعيبي لنص عنكبوتي عندما حلّل رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم عام ١٩٩٢- وهناك محاولات أخرى في النصف الثاني من التسعينيات لتحليل قصيدة هنا وقصيدة هناك، اعتمدت على تعليقات انطباعية بسيطة، حين ظلّلت بعض الكلمات التي اختارتها كمنطلق دون أن تقول لنا: لماذا اعتمدت هذه الكلمات دون سواها، كذلك اكتفت مثل هذه التحليلات بالقول: إن هذه الكلمات إذا ما قمنا بالنقر عليها سوف تحيلنا إلى مرجعيات معرفية أخرى، دون النظر إلى النص كشبكة عنكبوتية سائلة، أي دون فهم العلاقات التي تولّدها الوصلات. كذلك يبقى السؤال: إلى أي مدى يمكن أن يحتمل النص الأدبي، الإحالات التي لا تُحصى، دون أن نقع في المبالغة والاستطراد غير الضروري. فالكومبيوتر يحتوي العالم كله. وما مدى اختلاط الأدبية بغير الأدبية في نصّ شعري إذا ما توسّعنا في هذه الإحالات. وما هي حدود الحتمية التفاعلية والترابطية في غياب التفاعل والترابط الحقيقي أحياناً، حيث يسيطر التشتت!! **وفيما يلي سنحاول رسم (حدود شعرية النص العنكبوتي)، دون أن نقع في خطأ التضخيم والتقليل:**

١- **اللايقينية:** أول ملْمحٍ للنص العنكبوتي الأدبي، لأنه افتراضي

أى غير مؤكد، فهو يشبه النص ويشبه الواقع ولا يشبهه. ومهما حشدنا من مؤثرات ووسائط حيوية مع النص المكتوب على الشاشة، فإنَ كبسة خاطئة على أحد الأزرار تلغى يقينيته. وهو افتراضى لأنه محشور فى جهاز صغير متصل بعالم افتراضى، منفصل تماماً عن الواقع، ولكن أعتقد أن افتراضية الإنترنت قد اقتربت من الواقع أكثر بكثير من افتراضية الصورة التلفزيونية المتحركة فى بدايات نشوء التلفزيون، بسبب توليد الوسائط الجديدة التى بدأت تؤثر فى الأعصاب المرتبطة بالعقل البشرى. فنحن مع النص العنكبوتى الإلكترونى نعيش حالة أثيريّة، تتغلغل فى الروح والعقل، تشبه حالة رائد الفضاء وهو فى سفينة الفضاء. وتختلف افتراضية النص العنكبوتى عن مجازية النص المطبوع المكتمل.

٢- **الليونة المائية:** أحد خصائص النص العنكبوتى أنه نص سائل حتى بعد إنجازه، وهذا ما يمنحه حريّة أكبر من النص المكتوب والمطبوع، ويجعله قابلاً للتعديل والحذف والإضافة والتحويل. وهذه الليونة تجعل المبدع يشعر بقوة السيطرة، والقدرة على التراجع، وتحسين النص.

٣- **التشعيب**: تعنى العنكبوتية - التشعيب من النص إلى الواقع الافتراضى، والتشعيب فى قلب النص ابتداءً من الحرف والكلمة والجملة إلى النص وقائع الحياة وأرشيفها الضخم. وتلعب الوصلات والنقر عليها دوراً تمهيدياً فى صياغة النص قبل اكتماله الافتراضى.

٤- **التناصّ والتلاصّ**: لا يمكن الموافقة على الرأى القائل بأنّ التفاعل والترابط، يخصّان النص العنكبوتى وأنَّ التناص يخص

النص المطبوع، فالتناصّ آليةُ محركة للنص العنكبوتي والنص المطبوع، لكن آلية التناص فى النص العنكبوتى أكثر اتساعًا وأكثر انفتاحًا، فهى تفاعلية فيزيائية وكيميائية فى النص العنكبوتى بعد استخدام الوسائط الجديدة، كما أن سيولة التفاعل تمنح التناص حرية الحركة، ولكن إلى أى مدى يمكن استخدام آلية التناصّ والتلاصَ فى النص العنكبوتى، خصوصاً إذا نظرنا إليهما من زاوية تفاعلية تلازمية إيجابية. فالبعض ينظر بريبة إلى مصطلح التناصّ باعتباره يقود إلى التلاصّ أى النسخ والسلخ الأعمى، لكنّهم يتجاهلون حركية وحيوية وتفاعلية التناص؛ فنحن نجد أن تيار التبعية فى النقد يصف التناص بأنه مصطلح أصولى سلفى. وهنا يقع تيار التبعية فى خطأ - مقولة التأسيس الحتمى.

والصحيح من وجهة نظرنا أن النص الجديد ليس ناشئًا من فراغ، كما أنّه ليس تقليداً بالضرورة. ومعنى هذا **أن التيار السلفى وتيار التبعية** يشدّان النص إلى منطقة التطرف العنفى، أى لقاء أقصى اليمين مع أقصى العدمية. أما تيار التجديد والتحديث الحقيقى، فهو يرى أن التناصّ يلعب دوراً محركًا بوساطة آلية **المقارنة** التى تكشف مدى المغايرة والاختراق والإضافة، ويلعب دوراً آخر أكثر أهمية فى النص العنكبوتى، حين ينفتح على الواقع الافتراضى انفتاحًا لا حدود له.

٥- **الترابط والتشتت**: اعتمد النص المطبوع والمخطوط على نظام الحواشى والهوامش والمُنمنمات والتشجير، والعلامات السيميائية الرقمية السحرية... وغيرها. لكنَّ البعض يرى أنَّ هذا التشعيب كان

عائقًا أمام متعة القراءة، برغم جماليته، وبرغم أن المتن أصبح مفتوحًا. أمّا - النصّ العنكبوتي فهو مترابط، بسبب تفاعل الوصلات وتفاعل النص مع إحالاته، وهو مترابط من خلال تفاعله الكيميائي والفيزيائي، لكن البعض يرى عكس ذلك أي أنّ التشتت والفسيفسائية ترتبطان أيضًا بالنص العنكبوتي.

٦- **الصدقية والتزوير**: تلعب الصورة والمؤثرات الأخرى دورًا أساسيًا في انفتاح النص وقدرته على التأثير على القارئ بصفته شريكًا في اكتمال النص، حيث تُمنح الصورة صفة الصدقية، لكن تطور آليات التزوير الافتراضية قد تقوم بتزوير الصورة.

٧- **المشاركة والتحاور**: لا نعني بالتحاور ذلك التحاور البسيط - Chatting، ولا التراسل بالبريد الإلكتروني، وإنما: تعددية الأصوات المتحاورة في النص العنكبوتي، حيث يتحاور المحتوى مع الشكل بطريقة تفاعلية جدلية، تلغي ثنائية الشكل والمحتوى. وتتفاعل البنية الإيقاعية في النص مع الإيقاع الافتراضي، ويتحاور المتن مع الحواشي والإضافات التزيينية، ويتحاور الصوت مع الصورة مع الكلمة لخلق إيقاع شبكي عنكبوتي سائل. وتتحاور البنية السطحية مع البنية العميقة. فالإنترنت ساحةٌ لحوار النصوص. ومن جهة أخرى هو ساحة لحوار العقل والخيال البشري مع التكنولوجيا، وبين البشر أنفسهم. فالنص العنكبوتي نصّ حواري فردي وجماعي.

٨- **التشيّؤ**: مازال الإنترنت نخبويًا قياسًا على عدد المستعملين في العالم، إذْ مازال الإنترنت طبقيًا بمقارنة المالكين (الشركات الكبرى)، بالدور الاستهلاكي للدول النامية. كما أنّ ظاهرة (**هبد**

الماسوب)، تكاد تجعل الإنسان منعزلاً عن حركة مجتمعة، لأنه يتواصل مع العالم افتراضياً، أى بعيداً عن واقع مجتمعه، وهو أيضًا أصبح مجرد مستهلك لآلة الحاسوب، مما أدّى إلى عزلته، حيث تسيطر الآلة على الإنسان وليس العكس مع أنّ الحاسوب والإنترنت مجرد آلية. وهو ما يؤكد **نظرية - التشيؤ** كما قال ماركس: (تصبح نتاجات العمل سلعًا، وأشياء، فوق الإحساس مع كونها محسوسة أو أشياء اجتماعية... ليست سوى الصلة الاجتماعية المحدودة للناس التى هنا بالنسبة لهم - تلبس الصيغة الخيالية لترابط الأشياء)[٢٥]. وتنعكس روحية التشيّؤ على النص العنكبوتى وعلى مبدع النص نفسه، بسبب الفجوة الهائلة بين الواقع العالمى فى الواقع، وبين الواقع العالمى فى جهاز الحاسوب، وبين الواقع وصناعة الرغبة، لتوهم المبدع أنه يعيش (حداثة أبدية!!)، ممّا يولّد العزلة والاغتراب.

٩- **التعددية**: يحتوى النصّ العنكبوتى المتشعب على تعددية الأصوات المتحاورة، بسبب انفتاحه اللامحدود على الرأى والرأى الآخر، بما يتجاوز الطباقية الثنائية، وبما يتجاوز بطبيعة الحال - الأحادية الدكتاتورية.

١٠- **الإمبريالية والتهميش**: برغم التعددية، فإن الأصوات الكبرى هى التى تسيطر على الإنترنت بحكم ملكيتها لوسائل الإنتاج، ولكنها تبقى هامشًا للنصوص الصغيرة، بما يجعلها دائمة الاستهلاك، ضعيفة المشاركة. كما يلعب (رأس المال) المحلّى دوراً فى تهميش التهميش، لأنّه يغتصب التمثيل. وهكذا يصبح النص العنكبوتى عالميًا لأنه مكتوبٌ بلغة القوى المسيطرة، ويصبح النص العنكبوتى المحلّى،

هامشياً بسبب عائق اللغة وعوائق أخرى: (تريدون تقدماً إلكترونياً، عليكم أن تشربوا معه أقراص التطبيع مع إسرائيل)!!. وهكذا أصبح التطبيع فى كثير من الفضائيات العربية أمراً مألوفاً بعد سلسلة من الصدمات.

١١- **التكرار**: يتم التكرار فى النص عبر آلية الاسترجاع والتوثيق، حيث تصبح آلية التكرار آلية إيجابية وسلبية فى الوقت نفسه. أطنان من النفايات الأرشيفية، وأطنان من المعلومات المفيدة.

١٢- **الشفافية**: النص العنكبوتي، نصٌ معلن وصريح ومباشر، من جهة كشف المكبوت بسبب مساحة الحرية، ولكن تحت حُجج أخرى، يتم القمع، فقد كُسرت الحواجز حتى الوصول إلى أقاصى العالم وإلى أسرّة غرفة النوم، لكن الحواجز الأخرى بقيت مرهونة بحوار حقيقى.

١٣- **التكيُّف**: بسبب ليونة النص العنكبوتى، يتكيّف النصّ مع المحيط، فهو قابل للتحول والتعديل والحذف والإضافة.

١٤- **الجدلية العالمية**: النص العنكبوتى، نصٌ معولم، وحين نختاره من بين نصوص أُخرى، يصبح عالمياً. وهو يمتلك الجدلية من خلال تفاعله المادى واللغوى مع نصوص العالم عبر منهجية المقارنة والتناص.

١٥- **الإثارة**: بسبب إدهاش الوسائط الجديدة وليونتها وقوة انتشارها وكرنفاليتها، يصبح النص العنكبوتى - مثيراً للجدل.

١٦- **الانفتاح السجين**: برغم انفتاح النصّ العنكبوتى على نفسه وعلى الوسائط الجديدة وعلى العالم، فإن هذا الانفتاح يبقى

محصوراً في جهاز الحاسوب، ومحصوراً في شريحة عالمية نخبوية، والطبقة الحاكمة، حيث يتمّ حذف الطبقات الشعبية التي لا تستطيع التمتع بمزايا الإنترنت والحاسوب.

١٧- **التشكيل**: عبر مفهوم التداخل والاختلاط، تتحاور الفنون مع الآداب ومع وقائع الحياة من خلال اللغة، فيصاغ النص العنكبوتي تشكيلياً.

١٨- **التشفير**: يمكن إغلاق النص بتشفيره، أي بتحويل المعلومات إلى رموز لا يعرفها سوى صانع النص.

١٩- **المجاز الصناعي**: كل نصّ عنكبوتي يولد من الخيال الرغبوي، أي من مجازات تشبيهية افتراضية، ونظراً إلى تعدد الوسائط، يصبح الخيال الصناعي قريباً من الواقع.

٢٠- **الفضاء الرمزي**: يصبح النص العنكبوتي رمزياً من خلال الفضاء الإلكتروني، ومن خلال صناعة الرغبات، حيث يتحاور الخيال البشري مع الخيال الصناعي، لتتولد خيالية إلكترونية تؤثر في الإنسان.

٥- خُلاصة:

الإنسان هو مبدع الحاسوب والإنترنت والفضائيات، وهي مجرد آليات لفهم الواقع بوساطة العقل والخيال. ومهما تطوّرت هذه التكنولوجيا، فهي في النهاية موجودةٌ لخدمة الإنسان، فنحن نعيش في هذه المرحلة الانتقالية مرحلة - الدهشة والاستهلاك. وقد أصبح العالم قرية عنكبوتية في الإنترنت والفضائيات، وليس في الواقع، لأنَّ الهيمنة من قبل المراكز على الأطراف لم تسمح بجعل الأطراف

شريكة أساسية إلكترونية.

لقد منحنا الإنترنت فرصة التفاعل المحسوب مع العالم، وفرصة الحوار والجدل، لكننا نعيش حالة تهميش إلكتروني. ويمكن للنقد الأدبي المقارن الذي نعتبره تمهيداً جمالياً للنقد الثقافي المقارن، أن يستفيد من شعرية النص العنكبوتي لتوسيع مفاتيحه انطلاقاً من مبدأ التكامل بين آليات النقد للنص المطبوع، والنص العنكبوتي، برغم الفوارق بينهما، **بعيداً عن الانغلاق وبعيداً عن الاندلاق.** فالحاسوب جهازٌ عظيم للإنسان الذي يستطيع تطويعه لصالح الإنسان، أمّا - (**عبد الحاسوب**) فهو شخصٌ يُؤلِّه الآلة، فيصبح مجرد برغي من براغيها، يعيش حالةً من الدهشة والإعجاب، أي مجرّد مُستهلك. نعم يمكن أن نقول: يمكن في مجال مناهج النقد الأدبي الحديث، أن نضيف منهجًا جديداً، يمكن تسميته: **(المنهج العنكبوتي التفاعلي).**

مراجع

١- **أسابريغز، وبيتر بورك**: التاريخ الاجتماعى للوسائط، ترجمة مصطفى قاسم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٥ - ص: ٣٠.

٢- نفسه: ص ١٤.

٣- **جريدة الحياة**، لندن، ١٧/١/٢٠٠٥.

٤- **والتر أونج**: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنّا عزالدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٣٧-٢٤٠.

٥- **جورج سيمونيان**: الثقافة الإلكترونية، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤ - ص: ١٣-١٤.

٦- **نبيل على**: تحديات عصر المعلومات، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣ - ص:١٦+٢٠+٢٥+ ٥٦+٥٧+٦٦.

٧- **نبيل على، ونادية حجازى**: الفجوة الرقمية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٥ - ص: ٣٠٩-٣١٠+٣٦٢.

٨- **بيل غيتس**: المعلوماتية بعد الإنترنت - ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آذار ١٩٩٨ - ص: ٢٩٩+٣٩٨.

٩- **داود عبده، وسلوى حلو عبده**: مصطلحات الحاسب الآلى (دراسة وقائمة)، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٥ - ص: ٩.

١٠- **عوض الأسمرى وناصر الجمّاز**: أنظمة الاتصالات اللاسلكية وشبكة الإنترنت، كتاب الرياض، السعودية، ٢٠٠١ - ص: ١٤-٢٣.

١١- **رولان بارت: لذّة النص، ترجمة**: فؤاد صفا والحسين سبحان،

دار طوبقال، المغرب، ١٩٨٨ – ص: ٦٢-٦٣.

١٢- **أسابريغز وبيتر بورك** – ص: ٤٠٦.

١٣- **عزالدين المناصرة**: النقد الثقافى المقارن، دار مجدلاوى، عمّان، ٢٠٠٥- ص: ٣٢٤.

١٤- نفسه: ص: ٣٠٧.

١٥- **نبيل على**: العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل ١٩٩٤ – ص:٣٠١.

١٦- نفسه: ص: ٣١٠-٣١٢.

١٧- نفسه – ص: ٣١٦-٣١٧.

١٨- **حنّا جريس**: الهيبرتكست، فى كتاب (مستقبل الثورة الرقمية)، كتاب العربى، الكويت،١٥/١/٢٠٠٤ – ص: ١٢٨.

١٩- نفسه: ص ١٣٠.

٢٠- نفسه: ص ١٣٢.

٢١- نفسه: ص ١٣٥. ٢٢- **سعيد يقطين**: من النص إلى النص المترابط، مجلة عالم الفكر، الكويت، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، ٢٠٠٣ – ص: ٧١-١٠١.

٢٣- **عبد الإله الصائغ**: الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ – ص:١٥٩.

٢٤- **شاكر عبد الحميد**: عصر الصورة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٣ – ص: ١٨-٢٧.

٢٥- **جورج لوكاتش**: التاريخ والوعى الطبقى – ترجمة: حنّا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٩- ص:٨٢.

مراجع الكتاب

1- F–T– palagrave's: The Golden Treasury - revised, enlarged and brought up to date by: Oscar Williams, A Mentor book Published by: The New American Library, First printing, August, 1953–

2– T–S Eliot: Selected Poems, Faber and Faber Limited, London, 1965–

٣- **ابن رشيق القيروانى: العُمدة - فى محاسن الشعر وآدابه،** تحقيق: محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨.

٤- **ابن قتيبة: الشعر والشعراء،** تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.

٥- **أبو سعد العميدى: الإبانة عن سرقات المتنبىّ،** تحقيق: إبراهيم الدسوقى البساطى، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩.

٦- **أبو منصور الثعالبى: يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر،** تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٣.

٧- **أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين،** تحقيق: مفيد قميحة، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤.

٨ **إحسان عباس** اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الشروق، عمان، ٢٠٠١.

٩ **إحسان عباس** بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩.

١٠ **إحسان عباس** تاريخ الأدب الأندلسي - عصر الطوائف والمرابطين، ط٧، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

١١ **إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر: من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، ط٣، دار الشروق، عمان، ٢٠٠١.

١٢ **إحسان عباس** غربة الراعي - سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦.

١٣ **إحسان عباس** من الشعر، ط٢، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمان، ١٩٩٦.

١٤ **إحسان عباس** قصيدة النثر، في كتاب (إشكالات قصيدة النثر) لعز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت وعمان، ٢٠٠٢.

١٥ **إحسان عباس** ملامح يونانية في الأدب العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، ١٩٩٣.

١٦- **إحسان عباس** من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب)، دراسات ومقالات جمعتها وقدّمت لها - وداد القاضي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

١٧- **أحمد درويش** (حوار معه)، جريدة الدستور، عمان،

.١٦/١٠/٢٠٠٤
١٨- **أحمد عمر شاهين**: موسوعة كُتّاب فلسطين فى القرن العشرين، الجزء الأول، ط٢، المركز القومى للدراسات والتوثيق، غزّة، فلسطين، ٢٠٠٠.
١٩- **أحمد مطلوب: مُعجم النقد العربى القديم**، (الجزء الأول والثانى)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.
٢٠- **إدوارد سعيد**: الاستشراق - **ترجمة: كمال أبو ديب**، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٩١.
٢١- **إدوارد سعيد**: الآلهة التى تفشل دائماً، **ترجمة: حسام الدين خضور**، ط١، دار التكوين، بيروت- دمشق، ٢٠٠٣.
٢٢- **إدوارد سعيد**: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧.
٢٣- **إدوارد سعيد**: العالم والنص والناقد، **ترجمة: عبد الكريم محفوض**، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
٢٤- **إدوارد سعيد**: تأملات حول المنفى، الجزء الأول، ترجمة: **ثائر ديب**، ط١، دار الآداب، ٢٠٠٤.
٢٥- **إدوارد سعيد**: الأنسنيّة والنقد الديمقراطى، ترجمة: **فواز طرابلسى**، دار الآداب، ط١، عام ٢٠٠٥.
٢٦- **أسابريغز، وبيتر بورك**: التاريخ الاجتماعى للوسائط، ترجمة مصطفى قاسم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٥.
٢٧- **الآمدى: الموازنة**، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت، (دون ذكر رقم الطبعة أو تاريخ النشر).

٢٨- **أندرو إدجار، وبيتر سيدجويك**: موسوعة النظرية الثقافية، ترجمة: هناء الجوهرى، المركز القومى للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.
٢٩- **بدوى طبانة: السرقات الأدبية: دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها**، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩، (وكانت قد صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٥٦).
٣٠- **بيل غيتس**: المعلوماتية بعد الإنترنت - ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آذار ١٩٩٨.
٣١- **بيير مارك دوبيازى**: نظرية التناصيَّة، ترجمة: **الرحوتى عبد الرحيم**، مجلة علامات، جدّة، السعودية، عدد أيلول، ١٩٩٦.
٣٢- **تسفتيان تودوروف**: ميخائيل باختين: المبدأ الحوارى - **ترجمة: فخرى صالح**، المؤسسة العربية، ط٢، عمّان، ١٩٩٦.
٣٣- **جريدة الحياة**، لندن، ١٧/١/٢٠٠٥-.
٣٤- **جريدة المحرّر**، بيروت، ديسمبر ١٩٧٤. ٣٥- جورج سيمونيان: الثقافة الإلكترونية، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤.
٣٦- **جورج لوكاتش**: التاريخ والوعى الطبقى - ترجمة: حنّا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٩.
٣٧- **جوستاف لانسون**: منهج البحث فى تاريخ الآداب، ترجمة: محمد مندور، ملحق فى: محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب، ط٤، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت).
٣٨- **جوليا كريستيفا** : علم النصّ، ترجمة فريد الزاهى، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١.
٣٩- **جوليا كريستيفا**، فى كتاب (آفاق التناصيَّة - المفهوم والمنظور،

ترجمة محمد خير البقاعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٤٠- **جيرار جينيت**: فى كتاب (آفاق التناصية - ترجمة البقاعى).

٤١- **جيرار جينيت**: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، منشورات توبقال، ط٢، المغرب، ١٩٨٦.

٤٢- **جيرالد برنس: المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٣.

٤٣- **الحاتمى: الرسالة المُوضّحة**، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت ودار صادر، بيروت، ١٩٦٥.

٤٤- **حنّا جريس**: الهيبرتكست، فى كتاب (مستقبل الثورة الرقمية)، كتاب العربى، الكويت،١٥/١/٢٠٠٤.

٤٥- **داود عبده، وسلوى حلو عبده**: مصطلحات الحاسب الآلى (دراسة وقائمة)، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٥.

٤٦- **ديان مكدونيل**: مقدمة فى نظريات الخطاب، **ترجمة وتقديم: عز الدين إسماعيل**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠١.

٤٧- **رولان بارت**: لذّة النصّ، ترجمة: **فؤاد صفا والحسين سبحان**، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨.

٤٨- **رولان بارت، مارك أنجينو، ليون سومفيل، جيرار جينيت، ميشيل أوتان، روجيه فايول**: آفاق التناصيَّة - المفهوم والمنظور، **ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٤٩- **رومان جاكوبسون**: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولى،

وحنون مبارك، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨ – ص: ٢٧+٣٣.

٥٠- **سارة ديكان واصف، ايفلين كورتيه، عدنان الشافعي**: معجم الكُتّاب الفلسطينيين، معهد العالم العربي، باريس (بالعربية والفرنسية)، ١٩٩٦.

٥١- **سعيد يقطين**: من النص إلى النص المترابط، مجلة عالم الفكر، الكويت، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، ٢٠٠٣.

٥٢- **سهيل إدريس، وجبّور عبد النور**: معجم المنهل (فرنسي – عربي)، ط٧، دار الآداب، ودار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣ – ص: ٧٢٦+٩٤١.

٥٣- **شاكر عبد الحميد**: عصر الصورة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٣.

٥٤- **شربل داغر**: التناصّ سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، القاهرة.

٥٥- **الشكلانيون الروس**: (نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢ – ص: ١٢٢-١٤٩+٣٠-٧٠.

٥٦- **الصاحب بن عبّاد: الكشفُ عن مساوئ المتنبّي**، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩،(ملحق بكتاب العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبّي).

٥٧- **الصادق الفقيه**: إحسان عباس من فلسطين إلى السودان، جريدة – القدس العربي، لندن، ٢٠٠٣/١٠/٧ + ٢٠٠٣/١٠/٨.

٥٨- **صبري حافظ**: التناص وإشاريات العمل الأدبي – مجلة –

ألف، الجامعة الأمريكية، العدد الرابع، ربيع ١٩٨٤، القاهرة.
٥٩- **طه حسين**: ألوان، ط٦، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٨١.
٦٠- **طه حسين**: تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، ط٣، بيروت،حزيران ١٩٨٤.
٦١- **طه حسين**: حافظ وشوقي، منشورات الخانجي (القاهرة) وحمدان (بيروت)، ١٩٣٣.
٦٢- **طه حسين**: حديث الأربعاء، الجزء الأول، ط ١٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨.
٦٣- **طه حسين**: رحلة الربيع والصيف، الطبعة العاشرة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤.
٦٤- **طه حسين**: فصول في الأدب والنقد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٩.
٦٥- **طه حسين**: في الشعر الجاهلي، النصّ الكامل، ملحق مجلة القاهرة، العدد ١٤٩، القاهرة، أبريل ١٩٩٥.
٦٦- **طه حسين**: قادة الفكر، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠.
٦٧- **طه حسين**: مستقبل الثقافة في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣.
٦٨- **عبد الإله الصائغ**: الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.
٦٩- **عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي**، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢.
٧٠- **عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة**،تحقيق: ه. ريتر، ط٣، دار

المسيرة، بيروت، ١٩٨٣.

٧١- **عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد عبده، ومحمد الشنقيطى، ورشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨.

٧٢- **عبد الله ركيبى**: الفرانكوفونيّة: مشرقًا ومغربًا، شركة دار الأمّة، الجزائر العاصمة، ١٩٩٣.

٧٣- **عبد المجيد حنّون**: اللانسونية وأثرها فى روّاد النقد العربى الحديث، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٧٤- **عز الدين المناصرة**: (إشكالات قصيدة النثر)، ط٢، المؤسسة العربية، بيروت، ٢٠٠٢: (صدرت طبعته الأولى، عام ١٩٩٨).

٧٥- **عز الدين المناصرة**: (الهويات والتعددية اللغوية)، دار مجدلاوى، عمَّان، ٢٠٠٤.

٧٦- **عز الدين المناصرة**: (علم الشعريات)، دار مجدلاوى، عمَّان، ٢٠٠٧، (صدرت طبعته الأولى، عام ١٩٩٢ عن دار مكتبة برهومة، عمَّان).

٧٧- **عزالدين المناصرة**: النقد الثقافى المقارن، دار مجدلاوى، عمّان، ٢٠٠٥.

٧٨- **عوض الأسمرى وناصر الجمّاز**: أنظمة الاتصالات اللاسلكية وشبكة الإنترنت، كتاب الرياض، السعودية، ٢٠٠١.

٧٩- **فرانسيس سوندرز**: الحرب الباردة الثقافية، ترجمة: طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، القاهرة، ٢٠٠٢.

٨٠- **فريال جبورى غزول** (إشراف): الفلسطينيون والأدب المقارن – (روحى الخالدى، إدوارد سعيد، عزالدين المناصرة، وحسام

الخطيب)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
٨١- **فيصل دراج**: (الهوية، الثقافة، والسياسة): حالة فلسطين، دار أزمنة، عمّان، ٢٠١٠ - ص(٦٨-٧٠).
٨٢- **فيصل دراج**: إحسان عباس: المُعلّم النموذجي، مجلة الكرمل، العدد ٧٨، رام الله، فلسطين، شتاء ٢٠٠٤.
٨٣- **فيصل دراج**: إحسان عباس: قارئًا للبيّاتي والسيّاب، في كتاب (إحسان عبّاس - ناقداً، مُحققًا، مؤرخًا، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمّان، ١٩٩٨.
٨٤- **القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبيّ وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، (د.ت).
٨٥- **كاظم جهاد**: أدونيس منتحلاً - دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناصّ؟، مكتبة مدبولي، ط٢، القاهرة، ١٩٩٣.
٨٦- **كمال ثابت قُلتَه**: طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه، دار المعارف بمصر، ١٩٧٣.
٨٧- **ليون سومفيل**: التناصيّة والنقد الجديد، **ترجمة: وائل بركات**، مجلة - علامات، السعودية، أيلول ١٩٩٦.
٨٨- **مؤسسة شومان**: إحسان عباس: ناقداً، محققًا، مؤرخًا، (ندوة)، عمّان، ١٩٩٨: انظر: الدراسات التالية: ١- **محمد إبراهيم** حوّر: إحسان عباس وتحقيق النثر. ٢- **يوسف بكّار**: إحسان عباس وتحقيق الشعر. ٣- **مصطفى الحياري**: إحسان

عباس مؤرخًا-٤- **هند أبو الشعر**: إحسان عباس مؤرخًا.
٨٩- **مارك أنجينو**: فى كتاب (فى أصول الخطاب النقدى الجديد)، ترجمة أحمد المدينى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
٩٠- **محمد بن سلاّم الجمحى: طبقات الشعراء**، إعداد: اللجنة الجامعية لنشر التراث العربى، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت).
٩١- **محمد بن سلاّم الجمحى: طبقات الشعراء**، تحقيق: طه أحمد إبراهيم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.
٩٢- **محمد بنّيس**: الشعر العربى الحديث - بنياته وإبدالاتها - الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط٣، ٢٠٠٣.
٩٣- **محمد بنّيس**: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، ط٢، بيروت، ١٩٨٥.
٩٤- **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعرى - استراتيجية التناص، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط٣، عام ١٩٩٢.
٩٥- **محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب**، ط ٤، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
٩٦- **المَرزُبانى**: **الموشّح**، تحقيق: على محمد البجاوى، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٥.
٩٧- **منير بعلبكى**: معجم المورد (إنجليزى - عربى)، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٤.
٩٨- **مُهلهل بن يموت: سرقات أبى نواس**، تحقيق: محمد مصطفى هدّارة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٧.

٩٩- **ميجان الرويلى، وسعد البازعى**: دليل الناقد الأدبى، ط٣، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٢.

١٠٠- **ميخائيل باختين**: شعرية دوستويفسكى، ترجمة جميل **نصيف التكريتى**، منشورات توبقال، المغرب، ١٩٨٦.

١٠١- **ميشال أريفيه، جان كلود جيرو، لوى بانييه، جوزيف كورتيس**: السيميائية: أصولها وقواعدها، ترجمة: **رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة**، دار الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢.

١٠٢- **نبيل على**: العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل ١٩٩٤.

١٠٣- **نبيل على**: تحديات عصر المعلومات، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣.

١٠٤- **نبيل على، ونادية حجازى**: الفجوة الرقمية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٥.

١٠٥- **نهلة فيصل الأحمد**: التفاعل النصّى (التناصيَّة) - النظرية والمنهج، منشورات كتاب الرياض، السعودية، ٢٠٠٢.

١٠٦- **وائل غالى**: ديكارت، الغائب عن طه حسين، مجلة القاهرة، العدد ١٤٩، القاهرة، أبريل ١٩٩٥.

١٠٧- **والتر أونج**: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنّا عزالدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٤.

١٠٨- **وليد الخالدى**: كى لا ننسى - قرى فلسطين التى دمّرتها إسرائيل عام ١٩٤٨، ط٢، مؤسسة الدراسات الفلسطينية،

بيروت، ١٩٩٨- انظر: عين غزال.

١٠٩- **يعقوب العودات**: من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، ط٢، وكالة التوزيع الأردنية، عمّان، ١٩٨٧.

١١٠- **يوسف بكّار**: حوارات إحسان عباس، المؤسسة العربية، عمّان، ٢٠٠٤.

للنشر في السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء . ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن .
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات

سلسلة كتابات نقدية



خلط النقاد العرب القدامى بين مفهوم التناص ومفهوم التلاص فاعتبروهما معا سرقات أدبية. أما النقاد العرب المحدثون فاستثنوا التلاص وفصلوه عن التناص العام. لكن مؤلف هذا الكتاب يرى أن التلاص حسب مبدأ الدرجات هو الدرجة الدنيا من مفهوم التناص العام. المسألة الثانية في هذا الكتاب هي أن المؤلف يطالب بشطب مصطلح الأدب المقارن لأنه مصطلح مختلف عليه، ويقترح استبداله بعلم جديد هو علم التناص والتلاص بصفته آلية للتحليل المقارن، مما يجعله علما عالميا للمقارنة بين النصوص. وقد أجرى المؤلف ثلاث دراسات تطبيقية على منجز طه حسين النقدي ومنجز إحسان عباس ومنجز إدوارد سعيد في مجال التناص. وهو يختلف مع سعيد حول منهجه في القراءة لأنه طباقي ثنائي أي لم يصل إلى درجة التعددية. ويقترح بديلا هو المنهج التفاعلي العنكبوتي لأنه يمتلك الليونة والتناص والتفاعل. ومن الجدير ذكره هو أن مؤلف الكتاب هو من نحت مصطلح التلاص عام 1989.